الجامعة الإسلامية – غزة
الـدراســات العــلــيــا
كــلــــــــــية الآداب
قســم اللغــة العــربيــة

رسالة ماجستير بعنوان

البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي

إعـــداد

وردة عبد العظيم عطا الله قنديل

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الخالق محمد العف

قدمت هذه الدراسة استكمالا لنيل درجة الماجستير بالأدب والنقد بكلية الآداب قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلامية

2010م

إهداء

إلى روح أمي الطاهرة والتي طرحت وردة في هذه الحياة فلم يلهمها القدر أن تتنسم عبيرها.

معلمي الأول الذي أعطاني بلا مقابل "والدي العزيز" ..،، حفظه الله والتي كانت كلماته وتوجيهاته نبراساً ومصدراً للثقة والاعتزاز

إلى من تحملوا مشقة طريقي وتكبدوا فترة انشغالي عنهم "زوجي العزيز أبو البهاء" وأبنائي الأربعة بهاء الدين – محمد – أميرة – سمر

إلى إخوتي الأحبة حسن – حسام – وسام – سهاد – عبير، رغم المسافات حبكم همزة وصل بيننا.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة بحثي ...

شكر و تقدير

الحمد لله ذو الفضل والمنة، والصلاة والسلام على رسوله أكرم الخلق وهادي الأمة .

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك ولك الحمد والشكر بما أنعمت على من فضلك وهديتني وعلمتني وأثرت بصيرتي ويسرت مسيرتي حتى تمكنت من إتمامها بفضل منك وحولك وقوتك فلك الحمد كله والشكر كله.

كما أتوجه بالشكر والتقدير والعرفان إلى **أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور / عبد الخالق محمد العف** – حفظه الله – والذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذه الرسالة – وما قدمه لي من نصح وتوجيه وإرشاد ، فقد شجعني على المضي قدما في دروبٍ شائكةٍ مما كان له الأثر العظيم في تدعيم دراستي بخطىً واثقة فكان له أكبر الأثر في انجاز هذا البحث وخروجه على هذا الشكل اللائق،كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للدكتور يوسف الكحلوت والدكتور محمد كلاب على تفضلهما بقبول مناقشة هذا البحث ، وما أبدياه لي من ملاحظاتٍ قيمة وهامة ، كما أتقدم بالشكر والعرفان لحاضنة العلم والعلماء – **الجامعة الإسلامية** الغراء والتي تكرمت وأخذت بيدي وأنارت لي الطريق ومهدت مسلكي العلمي في كل خطوة لامست ثراها.

إلى أساتذتي العلماء والذين تشرفت بطلب العلم على أيديهم في أكنافها

" يا سيد الكلمات هبني فرصةً حتى يذاكر درسه العصفورُ "

المقدمة

على امتداد القرن العشرين ظهرت اتجاهات ومناهج نقدية جديدة ، اتسمت بنزعات فلسفية وفكرية كان لها بالغ الأثر في تشكل الخطاب النقدي المعاصر ، الذي روج له مؤسسوه من خلال أطروحاتهم المنهجية ، التي صدحت من خلالها أبواق هتفت بميلاد الآخر المغاير ، ونعي التراث الأدبي والنقدي بشكل لا مناص منه .

فقد جاءت أهمية هذه الدراسة لتوضح تضارب الفكر الغربي وسعي مروجيه إلى التخلص من كل القيود المرجعية والتاريخية ؛ التي من شأنها أن تمنح العمل الأدبي هويته الإبداعية . وبما أننا نواكب عصر الحداثة بكل أشكالها المعقدة ، نجد أن هذه الدراسة قد شملت أغلب المناهج التي مرّ بها النقد العربي المعاصر ؛ وبما أننا لا نستطيع أن نغض الطرف عنها ، كان لابد لنا من تسليط الضوء على تلك المناهج ليتسنى للدارس معرفة ما ترمي إليه طروحاتهم الفكرية على الساحة النقدية والأدبية بكل أشكالها .

أسباب اختيار الدراسة : _

بديهي أن نعرف بأن كل باحث يهتم بالنقد يجب عليه الإلمام بالمناهج النقدية القديمة والمعاصرة وما تطرحه تلك المناهج من أفكار ومعتقدات من شأنها أن تحدد طبيعة الأثر الأدبي وفق كل منهج اختص بدراسته ؛ وبما أن هذه المناهج مقررة في الدرس النقدي ، لفت انتباه الباحثة مصطلحاتها النقدية واستراتيجياتها المعقدة عند تحليل النصوص الأدبية ، والتي لم نعهدها في كتب النقد العربي التي ورثت لنا جيلاً بعد جيل . أيضاً يكمن السبب وراء هذه الدراسة اهتمام المناهج الحداثية بالشكل الأدبي على حساب مضمونه ، مهملةً وبشكلٍ متعمدٍ مبدعه وما يحمله من طاقاتٍ إنسانية راقية قادرة أن تضفي على عمله حياةً ورونقاً يفصح عن سر وجوده .

فقد وقع الاختيار على هذه الدراسة لتبين الإشكاليات النقدية التي بثتها المناهج الغربية وفق استراتيجيتها في الخطاب الأدبي والنقدي على حدٍ سواء ، فالبحث وراء التحليل الشكلاني وأصوله المرجعية هو السبب الرئيس في هذه الدراسة التي سعت لتوضيح أهم أعلامه ومرتكزاتهم الفلسفية ، التي عُكست على استراتيجياتهم النقدية والفكرية في شتى أمور الحياة المعاصرة .

أيضاً جاءت هذه الدراسة لتبين السعي اللاهث وراء المناهج الحداثية من قبل بعض من لمعت أسماءهم في ساحات النقد العربي ، الحداثي والذين سعوا من خلال تلك المناهج أن يفعلوها في دراساتهم النقدية ، التي وجدت لها حيزاً لا بأس به في المكتبات العربية والمنابر الثقافية ، ومن هنا يجب علينا أن ننوه على أن للقاريء الحق في القرار النقدي الذي سوف يدليه بعد أن يتعرف على أصول ومرجعيات تلك المناهج الدخيلة على موروثنا النقدي صاحب الهوية واضحة المعالم لا لبس

فيها أو جدال بعيداً عن التجريد والرمزية المبتذلة التي تجنح نحو التضليل وتشويش ذهـن المتلقـي لتلبسه ثوب الحيرة الفضفاض في كل مرة حاول فيها تجريب النص والتماهي مع دلالاته

_ صعوبات الدراسة :

وقد واجهت الباحثة صعوباتٍ كثيرة وأبرزها الحصار المفروض على القطاع والذي نتج عنه شُـح المصادر المدعمة للدراسة ، والحول دون السفر للاستزادة من الكتب القيمة المتوفرة فـي القُطـر الشقيق مصر ، أيضاً صعوبة الدراسة وتعقيدها نظراً لما تتسم به من إشكالاتٍ فكرية ونقدية ، أيضاً جدة هذه الدراسة وحداثتها على الصعيد النقدي والأدبي ، وقلةً هم من سلكوا تلك الطريق .

_ المنهجية المتبعة في الدراسة

وقد اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة المنهج التاريخي الوصفي ، اشتملت على تمهيد وثلاثة فـصول جاءت على الترتيب الآتي :

1- **التمهيد** وتحدث فيه عن الجذور الفكرية التي ساعدت على إفراز البنيوية وما تلاها من مناهج حداثية في فترة الصراعات الأيدلوجية الغربية ، و اختتمت بنتائج وتوصياتٍ .

2- **الفصل الأول :** تحدثت فيه عن أعلام الفكر البنيوي واستعرضت جهود الشكلانيين الروس وما تلاه من أفكار نسجت على منوالهم . فتتبعت أهم خطواتهم وأصلت لاتجاهاتهم النقدية والفلسفية والاجتماعية والنفسية والدور الذي لعبوه في تلك الاتجاهات.

3- **الفصل الثاني :** تحدثت عن أسباب انهيار الفكر البنيوي وما تبعه من تناقضات فكرية ساهمت في هدمه، لينشأ على انتفاضة المناهج التأويلية وعلى رأسها التفكيكية والتي ساعدت على إفساح المجال أمام القارئ والنص وإخراجه من التأويلي . واستعرضت خلاصة ما ترمي إليه تلك المناهج .

4- **الفصل الثالث :** وهو الجانب التحصيلي العربي لتلك المناهج والتي قامت الدراسة باستقراء خمسة أعمال حداثية لنقاد عرب أسهموا في توطيد المناهج الغربية على الساحة النقدية والأدبية في الوطن العربي . وكانت للدراسة بعض التدخلات على ما جلبوه لنا أولئك المنظرون ، وقد أشرت فيه إلى ما يجنح إليه فكرهم ورؤيتهم الحداثية من خلال تلك الأعمال المطروحة أمام القارئ العربي . ثم أشرت إلى بعض من النقاد الذين كان لهم دور واضح في تصحيح المسار الأدبي والنقدي العربي ومنهم الدكتور عبد العزيز حمودة في مراياه العاكسة للواقع العربي ، وأخر الدراسة اختتمت الدراسة بنتائج توصلت لها الباحثة وذكرت أغلبها في سياق البحث، وأعقبتها بتوصياتٍ من شأنها الارتقاء بالمستوى الثقافي العربي في ظل الحداثة السائدة عليه .

فالغرض من الدراسة هو تعريف القارئ بأهم المناهج الحداثية المعاصرة الوافدة إلينا والتي تغزو أغلب جوانب حياتنا الأدبية والنقدية والإلمام بما حملته من معتقدات فكرية واستراتيجيات نقدية كانت منطلقا لها فكل هذا في نظر الباحثة يهم في توعية القارئ ويعطيه مجالا لأخذ موقف ما تجاه تلك المناهج لأن الموضوع خطير وجاء فهو موضوع تثقيف وتوعية أكثر منه إجراء وتطبيق .

لقد كان لبعض المصادر والمراجع دور كبير في إتمام هذه الدراسة وخروجها على هذا الشكل .

ومنها : كتاب (تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية) تأليف محمد عزام، (المرايا المحدبة)،(المرايا المقعرة) تأليف عبد العزيز حمودة . (موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر) تأليف عبد الرزاق الداوي .

أيضاً كتاب (النقد البنيوي الحديث) تأليف فؤاد أبو منصور وكتاب (نظرية البنائية في النقد الأدبي) تأليف صلاح فضل، وكتاب (المصطلحات الأدبية الحديثة) تأليف محمد عناني، وكتاب (البنيوية بين العلم والفلسفة) تأليف عبد الوهاب جعفر، أيضا بحوث ودراسات الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وأولاً وأخيراً أتوجه بالشكر والحمد الجزيل لله جلّ وعلا وأسأله من فضله العظيم أن أكون قد وفقت في إتمام هذه الدراسة و إخراجها على وجهها الصحيح كما ينبغي لها أن تكون.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب

تمهيد :

كان القراء للأدب بكافة مستوياتهم المعرفية يتعاملون مع النصوص الأدبيــة بنــوع مــن التلقائيــة البسيطة ؛ لما تحمله من دلالات لفظية اختبأت تحت عباءة مفرداتها، ولو تكشفت لُظهرت لنا برونقٍ ساحرٍ، لتعكس براعة من صممها وأضفى عليها لمساته المستوحاة من إلهامه أو تجربته الشعورية ، أومن خلال عكسه لصورة واقعه ونظرته إليه .

إنه المبدع الذي صاغ لنا المضمون ليصبه في قالب أدبي يحمل توقيعه الخاص، فهــو المــسؤول الأول عن صنعته التي أبدعها.

ولو رجعنا بأنفسنا إلى سنوات الدراسة الأساسية ، واستذكرنا كيفية تحليلنا للنصوص الشعرية على سبيل المثال؛ لوجدنا أننا تعاملنا معها بسلاسة طبيعية ، توارثنا إجراءاتها النقدية جيلاً بعد جيــل، إذ كنا نحلق في فضاء النص كسرب طيور انطلقت من نقطة بداية معلومة، ثم تمضى فــي مــسارات منتظمة لتحط على أرض آمنة، فلو قدر لها أن ترجع فسوف تعود بنفس الكيفيــة ونفــس الترتيــب المنطقي الذي انطلقت منه وهكذا.

والبحث في النص الأدبي لم يأخذ منا عناءً لفهمه والتعايش معه.وباعتقــادي ذلــك يرجــع إلــى الأسلوب النمطي الذي انتهجناه في عملية تحليلنا ونقدنا لتلك النصوص.

ومع تطور العصر وما جاء به من متغيرات في الفكر الإنساني الذي اختلف تعامله مع الأشياء تبعاً لتلك التغيرات التي بات لزاماً على المبدع أن يواكبها ويمضي قدماً نحوها بغية التقليد والإتباع ، أو حباً في الاستكشاف والتجريب لكل ما هو جديد مستحدث .

ومع تزاحم المعلومات المعرفية وتوسعها في رحم الثقافة الأدبية والتي تمخضت عنها تيارات نقديــة عديدة ، بدت ملامحها لنا من خلال احتوائها في وعاء واسع أطلق عليه المناهج النقدية المعاصــرة، والتي أصبحت تطبق كنظريات أدبية محاولة توضيح الكيفية التي تتشكل بها الأعمال والنــصوص الأدبية كالقصائد والمسرحيات والقصص والروايات ... إلخ، بما تمتلكه من بنىً ألسنية ، وعناصر لغوية اتحدت مع بعضها في سياق معين تؤول دلالاتها تأويلاً يختلف من متلقٍ لآخر ومــن قــراءة لأخرى.

والحديث عن هذه المناهج يطول ويتسع ؛ لما أحدثته من ضجة فكرية كان لها بالغ الأثر في الــنهج الأدبي والنقدي في العالم العربي ، الذي كان مبهوراً بالعصرية الغربية ،وما تحملــه مــن موضــة فكرية بات لزاماً عليه أن يواكبها ؛ سيما وأن مثقفينا لا ينعتون بهذا اللقب أعني الثقافــة العــصرية، إلا إذا تقلدوا اسماً من أسماء تلك المصطلحات العصرية وانتهجوه في مسيرتهم الثقافيــة ،مطلقــين العنان لأقلامهم في الإفضاء بما تمليه عليهم تلك المناهج من تحليلات ورؤىً منبثقــة مــن تحــرر فكري لكل الأيدلوجيات .

والواقع النقدي العربي بات من الطبيعي له أن يتعاطى المناهج الغربية، نتيجة المثاقفة والاندماج الحضاري، والتقليد لما هو غربي بدعوى الحداثة والعصرية المتفتحة على آفاق العولمة والنهضة الفكرية، والتي أصبح النقاد والمبدعون منا ينجذبون نحوها كفراشات الضوء التي تحوم حوله دون تفكير في مصدر انبعاث هذا الضوء، المهم الانجذاب نحوه والتماهي مع بريقه.

لست في هذا المقام متحيزة أو متجنية على ما جاءت به هذه المناهج من تبعات فكرية وأيدلوجية، لكن المقصود أن نجتلي ما جاءت به تلك المناهج من أفكار وتحليلات عدت قواعد نقدية يجب أن يلتزم بها نقادنا ومبدعونا بكل أطيافهم الأدبية.

و البنيوية ؛ ذلك المنهج الذي أثار ضجة في الأوساط الغربية ، بظهوره ابتلع كل الأيدلوجيات والمناهج القبلية في الساحة الأدبية ، ليصبح المهيمن صاحب السيادة والسلطة التوجيهية في الفكر الغربي، ذلك الفكر الذي كان يحتاج إلى حبة مخدر تنسيه ويلات الصراع والاضطراب السياسي الذي أنهك جسده ليصل به إلى حد الهذيان والتفلت من هذا الواقع المحبط .

واقع المآسي والحروب والتخبط الفكري للنزعات الوجودية والشيوعية، صاحبتي النفوذ السياسي والفكري والاقتصادي على المجتمع الأوروبي، ذلك المجتمع الذي ظهر من خلاله متثقفون كثر أحبوا أن يتخفوا من راديكيلياتهم والهيمنة الصماء للفكرين الوجودي والماركسي.

فلابد من إلقاء الضوء على هذا الجانب كي يتسنى لنا معرفة الأجواء السائدة إبان ظهور ما يسمى بالبنيوية، والتي فرضت نفسها في مجالات عدة منها الفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وعلم اللغة والنقد وكافة العلوم الإنسانية.

وما يعنينا هو النقد الأدبي الذي انتهج هذا المنهج بكل ما حمله من أفكار وأسس لابد للناقد أن يسير حثيث الخطى نحوها. ولا أعني بذلك أن أغلب المثقفين والنقاد من بحثوا عنها وقلدوها لمجرد التقليد وإنما تسلقوا التلة البنيوية حباً في الاستطلاع أو لاتساع أفق الرؤية لديهم لينبثق من خلال هذا الاتساع رؤى جديدة لمعرفة النص الأدبي، ذلك النص الذي لطالما أبعده دعاة البنيوية عن الواقع الاجتماعي وأقاموا بينه وبين مبدعه حدوداً تفصله عن إبداعه، وعزاؤهم في ذلك أن النص يستطيع أن ينهض بذاته من خلال معطياته البنيوية ،وعناصره اللغوية والتي تفضي إلى عدة تأويلات دون قيود أو إغلاق لها، بشرط ألا يخرج عن نطاق اللغة والتي هي المادة الخام والمكون الأساسي لبنية أي نص أدبي ينتهج البنيوية فيه كمنهج تحليلي، والتي ترى في الشكل اللغوي أول اهتماماتها وآخرها.

والسؤال الذي يطرح نفسه : هل هذه الرؤية صحيحة ومجدية في التعامل مع النصوص الأدبية؟ ولو كانت صحيحة لماذا أفل نجم البنيوية بعدما سطع في سماء الفكر الغربي؟ فأتى عليه حينُ من الدهر ودرست معالمه، لتنهض من بعده مناهج ذات صلة به ولكن بمسميات تختلف عنه كالتفكيك والسيمولوجيا والنصوصية... إلخ من مسميات مختلفة والهدف واحد أو بالأحرى المعتقد واحد هو

العزل بكل ما تحويه الكلمة من معنى إقصائي وإلزامي في التعامل مع النصوص الأدبية، على أنها رسائل تحمل شيفرات لغوية لابد للمتلقي أن يفككها ويفهم ما تحمله من دلالات. وهل صحيح أننا لا بد أن نهرب من واقع الحياة وما تحمله من نبض بشري له كينونته داخل مجتمع مليء بالقضايا والهموم التي يعايشها، وأننا لابد وأن نسكت هذا النبض ونجمد الواقع البشري في مجتمعه، ولو كان هذا صحيحاً لماذا قالوا في القديم أن الأديب أو المبدع هو مرآة المجتمع يعكس ما فيه بكل صدق وواقعية ؟ مطعماً لهذا الواقع بنكهة إبداعية هي بمثابة علاقة الجودة التي يستدل بها على إبداعه المتمرد تارة على واقعه والهائم في بحر من الخيال تارة أخرى، يعكس تجربته الشعورية تجاه موقف ما، فكل ما يجود به مداد قلمه كان يشكل خطاباً أدبياً يخرج منه ليوجهه إلى ذلك الواقع الذي يحيى من خلاله.

والخطاب الأدبي هذا كان لوقت ليس بعيداً هو المحرك الأساسي والمحفز الأول والأخير في استثارة أذهان النقاد المعنيين به، والذين اعتمدوه أسوة بالأقدمين الذين من خلالهم أصبح لدينا ما يعرف بالميراث النقدي الأصيل، والذي لم يأت نتاج اضطرابات فكرية أو اختلال في توازن القوى على الساحة الأيدلوجية في زمنهم. هل يا ترى كانت أفكارهم ظلامية أم عبثية ؟ لذلك لم تلق أذناً صاغية في العصر الحديث وزحمة المعلومات والتعامل العلمي المجرد لكل معطيات الحياة الأدبية، وهل أن البنيوية وما بعدها باتت هي جهينة التي عندها الخبر اليقين في تأويل كل الحياة المعاصرة سواء أدبية أم اجتماعية أم سياسية، إذ يجب علينا أن نتقلدها ونعتنقها بكل تسليم ويسر، وأن من لا يفعل ذلك منعوت بالرجعية والتقليدية الباهتة في تابوت التراث النقدي.

ينتزع هذا المعطى وجاهته من معطيات الحداثة الغربية نفسها، التي ظلت تتمخض على مدى ثلاثة قرون كردود فعل لتحولات جذرية. حدثت في رحم حمولتها الفكرية وتحولاتها المعرفية، وقطيعتها العلمية، وتقاطعها مع مناخاتها، وملابساتها وفلسفتها التي هي وقف عليها. لذا يصبح من البديهي أن أية حداثة أخرى ينبغي أن تؤسس لمخاضها، كي تخرج من رحم ثقافتها وملابساتها هي، في ظلها تفقد المفردات والمصطلحات دلالاتها ، مسلمة أمرها لسلسلة من الترهلات والتمزقات ومتحولة إلى مفاتيح لغلق النص وإجباره على المرابطة في سجن اللغة ، والتي تصبح فيها إمكانيات الوصول إلى مخبوءات العملية الإبداعية بمثابة رثاء لها.

ولا وجه غرابة هاهنا عندما تتخلى المجامع اللغوية والهيئات الثقافية الرسمية، والمؤسسات المعتمدة عن الاضطلاع بمسؤولياتها وآداء مهامها في هذا الحقل، فتخلو الساحة لشبكات التهريب الثقافي التي راحت تتموقع فيها، مانحة لنفسها حق تهريب بضاعة الغرب الثقافية بنفاياتها وشوائبها والترويج لها، وإغراق السوق الثقافية بها، وفرض على المتلقي الأكاديمي خصوصاً استهلاكاً محموماً. فقدت فيه التجربة الثقافية تماسكها ورشدها، وانتقلت من طور التأسيس إلى طور صياغة

نقد البؤس بلغة التحليل الشكلاني، حين استحال حطامها متناثراً في أسلوبيات وبنيويات، وسيمائيات، وتفكيكيات، رغم جذرها اللسانياتي الواحد، وورودها بصيغة المفرد في لغتها الأصلية . وفي الوقـت الذي كان النقد العربي مطالباً بتجاوز مراحل الاستيراد والاستيلاب والتماهي، إلى مراحـل إنتـاج مفاهيمه وأدوات إبداعه، وخلق جهازه المصطلحي النابع من رؤيته وتجربته، بعيـداً عـن التلقـف والتلفيق .وهنا تسفر المحنة المصطلحية عن وجهها المتعدد الأشكال أساساً في لغة التداول (النقدي) لدى المتدافعين وراء خيط الدخان الحداثي، من حيث كونها موغلة في الإغراب، فهي إمـا مهجـوة محنطة لم تعد تؤدي وظيفتها التبليغية، أو هي حداثية جداً وافدة، عصية على التوطين والتأصيل في تربة ثقافية غريبة عنها، أو أنها خارجة من توليد تناسجي لغوي للمصطلح المزعوم وفق التركيـب المزجي، والصياغة المبهمة ، الناجمة عن سوء ربط الفرع بالأصل اللغوي والمعرفي، مما يجعلهـا صيغاً ذهنية تنفر منها الأذن ولا يتقبلها القاموس والعقل والذوق.

لقد فتحنا لغتنا تحت وهم إخصابها وتلقيحها، فحولناها بشكل قسري إلى عاقر، لم تلد مفهوماً ولا مصطلحاً، لا فكراً ولا إبداعاً منذ أكثر من نصف قرن من الزمن ، والحديث يطول عن هذا الموضوع وما يعنينا قبل كل شيء هو أن نستكشف كهنوت البنيوية وما بعدها في محاولة تأصيلية لتاريخها من خلال إلقاء الضوء المباشر وغير المباشر على بدايتها وأهم أعلامها وإن كثروا وتعددت أسماؤهم، فنحن بهذه الدراسة ليس الهدف تسمية أعلامها فقط وإن بعضاً من أسمائها سقطوا في هذه الدراسة نظراً لكثرتهم وتعقد أفكارهم وتشابكها في الحقول المعرفية والفكرية والتي كثيرة هي الدراسات والأبحاث والكتب التي ذكرتها ، فاهتمت بالمولود الجديد في منتصف القرن العشرين، حيث أنها كتبت باستفاضة عنها وذكرت وشرحت بشيء من التفصيل والإسهاب في أغلب الموضوعات إلى أن أصبحت دراسات متكررة تحمل في طياتها مفاهيم واصطلاحات ورؤى منبثقة هي نتاج ما توصلوا إليه في تلك المناهج، لكن لا يمكننا أن نتجاوز الجانب التأصيلي لظهور البنيوية وما بعدها. ونقلها بشيء من الاختصار تارة لأشياء لا تعنينا بالبحث فيها وشيء من التفصيل تارة أخرى لما هو محور حديثنا في مجال الدراسة حول طبيعة النقد البنيوي وما بعده والذي يتخذ من الأدب وأنواعه مادة ليقيم عليها البحث والتحليل.

****

الفصل الأول

التأصيل الغربي للبنيوية

تغير الفكر الاجتماعي الفرنسي والذي ضج في سنوات يأسه بالاهتمام بالتاريخ والأنثروبولوجيا* مع صدور كتاب "المدارات الحزينة" Tristes Tropiques عام 1955 وهو سيرة ذاتية أنثروبولوجية كتبها "كلود ليفي شتراوس"* والذي جلب شهرة واسعة لصاحبه ومهد الطريق لكتابة "الأنثروبولوجيا البنيوية" Authropolegie Structurlism 1958 من خلال هذين الكتابين وقد شملت هذه الأعمال وغيرها فاتحة عهد داعمة لتكريس النزوع البنيوي باتجاه كافة المجالات الأخرى، والتي يمكن أن تحظي باهتمام البنيوي وغيره من أدب وفلسفة ورياضيات .

اعتبرت هذه الجهود الحثيثة بديلاً فكرياً لفلسفة كان لها حضورها الواضح وتأثيرها الفاعل في الساحة الفرنسية وغيرها، إذ شكلت محاولة جديدة لفهم التاريخ والمجتمع والثقافة في ضوء العلوم الإنسانية، واحتلت بذلك موقعاً بارزاً في تاريخ الفكر الفرنسي المعاصر، وقد تميزت البنيوية بطروحاتها الثورية بما تحمله من أفكار وحلول لابد وأن تكون مجدية على أرض الواقع آنذاك، لتمارس قطيعة مع ماضي المعارف كلها، ونظراً لحضورها القوي الذي حظيت به، كان من الطبيعي أن تواجه البنيوية تحدياً صارخاً من قبل تلك التيارات الفكرية التي كانت سائدة آنذاك كالتيار الماركسي والتيار الوجودي*.

تربعت الوجودية على عرش الفكر الأوربي طيلة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، فكان "سارتر" كالملك المتوج يسيطر على الفكر الفرنسي بما يقدمه الناس من معنىً للوجود من خلال تنظيراته الفلسفية والتي سيطرت على كل مثقفي فرنسا طيلة مالا يقل عن ثلاثين سنة متواصلة، فمنذ صدور كتابه الشهير "الوجود والعدم" عام 1943 وحتى موته عام 1980 ما انفك يشغل وجهه الأحداث المحلية والعالمية؛ إذ كانت أطروحاته وأفكاره تدور حول حرية الفرد والشعوب، وضرورة أن تلبي الأفكار الفلسفية الوجودية أحلام حركة التحرر للأفراد(1).

---

*الأنثروبولوجيا: هي علم الإنسان أو علم التاريخ الطبيعي للإنسان وهي دراسة تطور الإنسان من المستوى الإنساني إلى المستوى المتميز مع دراسة خصائص الأجناس البشرية الممكنة وأهم المجتمعات البشرية وخاصة البدائية.

** كلود ليفي شتراوس، Claud levi_Strauss ولد في بلجيكا عام 1908 أبن فنان وحفيد حاخام. انتقل للإقامة في فرساي 1914.

*** الوجودية: مدرسة فلسفية معاصرة ذات شعب ثلاث: 1- الوجودية المسيحية عند كير كجارد، مؤداها أن قلق الإنسان يزول بالأيمان بالله. 2-الوجودية الإلحادية عند سارتر تجعل للإنسان مطلق الحرية في الاختيار، مما يترتب على قلقة يأسه، 3-الوجودية المسيحية التي ينشدها ماريتان والتي مفادها أن الإيمان بالله من االرغبة في الوجود والخوف من العدم، والأساس المشترك في الشعب الثلاث أن الوجود الإنساني هو المشكلة الكبرى. انظر: الموسوعة العربية الميسرة ج2 دار نهضة لبنان بيروت 1980، ص 1954.

(1) Donald D Palmer-Structurlism and Structurlism for beginners –Nodnol-New York -2007 –P 160 وانظر، علي جريشة ؛الاتجاهات الفكرية المعاصرة ، "دار الوفاء للطباعة والنشر المتطورة ط3 1990 ص148، وانظر: عبد الرحمن عبد الحميد ، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة،200,190.

وما يقال عن الوجودية لا بد وأن يقال عن الماركسية ذلك من حيث التأثير بظهور البنيوية. ومن وجهة نظري أن البنيوية أتت لتزيح الفكر الوجودي دون سابق إنذار لتخمد جذوته المشتعلة في فئة معينة من المثقفين الفرنسيين وفي الوقت نفسه تتسلل إلى الفكر الماركسي شيئاً فشيئاً وكأنها ضيف دخل عليه على استحياء إلى أن يثبت وجوده ويصبح من أهل البيت . فالواقع الاشتراكي الذي عايشه المجتمع الأوربي مليئ بالصراعات الأيدلوجية إذ كانت الماركسية هي المسيطر الوحيد على الأغلبية الشعبية بين مؤيديها.

وبدخول البنيوية بمبادئها الحديثة والتي وصفت بأنها تعانق الفكرة الماركسية الأصيلة بما طرحه مفكروها من صياغة علمية حديثة للماركسية التي تنزع إلى التخلص مما شابها من تقليد وسلطة طاغية للحكم الحزبي، أعلنت نهاية الأيدلوجيات[1].

فالنقاد الجدد لم ينكروا تأثرهم بالماركسية إذ أنهم يسوقون للتدليل على مبادئهم المقدمة التي كتبها ماركس سنة 1889 لكتابه إضافة لنقد الاقتصاد السياسي، التي يقول فيها: "إن الإنسان من خلال الإنتاج الاجتماعي للحياة يقيم العلاقات الضرورية المستقلة عن إرادته، وهي علاقات الإنتاج التي تنطبق في مرحلة من التطور على قوى الإنتاج المادية ، ومجموع علاقات الإنتاج هذه يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع والقاعدة الحقيقية التي تقوم على أساسها الأبنية العليا التشريعية والسياسية وما يتصل بها من أشكال الوعي الاجتماعي "[2].

فأفكار ماركس قريبة الشبه بمحاولة "شتراوس" البنيوية والتي ترمي إلى النظر للواقع الاجتماعي كله، وبوصفة تفاعلاً بين أبنية جمعية لا واعية في آخر الأمر.

إذ تقول كريزويل:"أن هذا التوجه قد ترتبت عليه آثار لافته، منها تحول المثقفين الفرنسيين عن المشكلات والنظريات السياسية التي شغلت الماركسيين والوجوديين إلى حد ما، فقد وجد هؤلاء الذين أسهموا في الجدال البنيوي الوسيلة التي يتخففون بها من راديكاليتهم دون أن يتخلوا عن إيمانهم بالنزعة الإنسانية وشغل تعقد المناهج البنيوية نفسها الأذهان عن حقيقة مؤداها أن البنيوية سوف تغدو وبمثابة الرجعية الجديدة لليسار [3].

من خلال ما سبق نستنتج أن البنيوية بسطت نفوذها بالدخول تدريجياً للحياة السياسية والثقافية على أرض الواقع الفرنسي الذي كان منهمكاً في صراعاته التي كانت بمثابة حرب باردة تجمدت فيها الأفكار ووقفت بلا حراك تنظيمي من بعيد فيها حرارتها إلى أن جاءت

---

[1] محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ط2 ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة 1997، 104.

[2] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية، 1980 ص 221. وانظر جورج لوكاش، مقر الواقعية المعاصرة ترجمة أمين إليوط دار المعارف، القاهرة 1951، ص60-61.

[3] أديث كريزويل ، عصر البنيوية، ، ترجمة جابر عصفور، ط1 دار سعاد الصباح الكويت-1993، ص22.

البنيوية لتذيب هذا الجمود محولة إياه إلى بركان يثور ثورة التمرد على كل الأيدلوجيات الفكرية المتبعة في تلك الحقبة.

*****

أعلام البنيوية

فرناند دي سوسير

مثلث البنيوية الفرنسية التي طبقت في الواقع على تشكيلة عريضة من الفـروع الفكريـة، تحقيقاً لحلم مدرس علم اللغة السويسري "فرديناند دي سوسير"* Ferdinand de Saussur والذي صاغ تصنيفات شكلت بداية النقد البنيوي الجديد، إذ حولت أفكاره الدراسات اللغوية من نقطة اللاعودة منها لسابق عهدها وكانت أفكاره هذه صاحبة الدور الأكبر فاعلية في بلورة البنيوية واتجاهاتها، وتمركزها في بؤرة النقد الجديد، إذ سيطر هذا النموذج اللغوي السوسيري باعتباره المعالجة المثلى لكل إنتاجات الإنسانية، والمثال المحتذي في تطبيق المنهج البنيوي(1).

انطلق سوسير من مفهوم مفاده: " أن اللغة ليست مجموعةً حسابيةً للعبارات التي تفوه بها قسم من الناس،بل إنها شيء آخر يربطهم جميعاً في إطار منتظم ، فهي نظام من الدلائل موجود في أدمغة الجمهور يمارس عند اللفظ لدى جماعة من الأشخاص المنتمين إلى مجموعة واحدة ... ، فهي ليست تامة عند فرد بمفرده ولا وجود لها على الوجه الأكمل إلا عند الجمهور " (2) .

وسوسير كان سباقاً في الحديث عن بنية اللغة والتمييز بين اللغة كنظام اجتماعي ، و الكلام كما رسمه فردية القدرة اللغوية عند البشر ؛ إذ أنه فصل بين المنهج الوصفي في دراسة بنية اللغة، و المنهج التاريخي في تقوية أصولها وتطورها وتحديد طبيعة "الرمز اللغوي" (3).

ميز "سوسير" في دراسته للغة بين المنظومة اللغوية والكلام الذي تفرزه تلك المنظومة وتحدده، منطلقاً من فكرته التي مفادها أنه ينبغي لأي علم يهدف إلى إظهار كيفية أداء اللغة لوظيفتها أن يتخذ موضوعاً له وهو (المنظومة اللغوية) وليس الكلام(4).

إذاً فعبارة "منظومة " دلت على أنه أول من استخدمها كإجراء في أبحاثه ونظرياته، التي هي بمثابة نقطة الإنطلاق للمنهج البنيوي في النظرية الأدبية الحديثة.

كانت دراسة اللغة قبل" سوسير" تاريخية في أغلبها، أي بمعنى أنه غلب عليها الاهتمام بالطريقة التي تتغير بها اللغات بمرورها الزمني . في بادئ الأمر من محاولاته اللغوية سلم "سوسير" بهذا النوع من الدراسات والذي كان يعرف بالفينولوجيا في البلدان الناطقة بالإنجليزية،

---

* فرناند دي سوسير: عالم لغوي سويسري توفي في سنة 1913 في جنيف، وقد ألقي سلسلة من المحاضرات في اللغة، صدرت بعد وفاته في كتاب مشهور جداً "دروس في الألسنية العامة" ترجمت إلى العربية أكثر من مرة، انظر: رامان سلدن "النظرية الأدبية" المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص88.

(1) انظر، رامان سلدن ، لنظرية الأدبية" ، ترجمة : جابر عصفور ص88.

(2) فرناندو ديسوسير ، دروس في الألسنية العامة ، ترجمة : صالح الفرماوي وآخرون ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1985 ، ص 355 .

(3) فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل بيروت، 1985، ص 45 .

(4) انظر، آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن ، ترجمة: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق 1992، ص78.

إلا أنه احتج بأنها تقدم مجرد وصف جزئي للظاهرة اللغوية ، عن طريق تحليل التغير اللغــوي علمياً بتتبع تاريخ الوقائع الفردية على امتداد العصور، مما أدى باعتقاده إلى إهمــال خــصائص اللغة كمنظومة .

تلخصت أفكار دي سوسير في وصف البنية اللغوية على النحو التالي:

1. اللغة نظام اجتماعي، يستند إلى بديهيات مدرجة في شيفرة خاصة، خاضعة لاتفاق مــن أبناء المجتمع الواحد، وحاملة لتواقيعهم اللامنظورة، فهي تتطور ضمن قواعد متعارف عليها، لا تتغير إلا بقرار رسمي[1].
2. درس اللغة عبر عناصرها التكوينية، والاقتراب منها من زاويتين وهما : وصف البنية اللغوية والتأريخ لها عبر مراحل تطورها أو انكفائها [2].
3. أشار إلى أن الكلمات ليست رموزاً تتجاوب مع ما تشير إليه، بل هي علاقــات Signs مركبة من طرفين متصلين، فالطريق الأول هو إشارة مكتوبة أو منطوقــة وهــي مــا يسمى بالدال Signifier والطرف الثاني هو المدلول **signified** أو المفهــوم الــذي نعقله من تلك الإشارة [3].

إذاً كانت هذه الفكرة بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور ما يعــرف بالــسيميولوجيا والتــي سيتم الحديث عنها في هذه الدراسة لاحقاً.

4. اعتباطية الرمز اللغوي والتي تنص على أن الرابطة التي تجمع بين الدال والمدلول هي رابطة اعتباطية، بما أننا نعتبر العلاقة حصيلة اقتران الدال بالمدلول، فيمكننا اســتنتاج ثبوت وتحول الرمز عبر تبادلات معقدة، اعتباطية ولا اعتباطية، تــدخل فــي صــلب عملية التعبير وقدرة المتكلم على صوغ أفق احتمالات انطلاقاً من بنية لغوية محددة[4].

استلهم البنيويون هذه العناصر الأساسية المكونة للغة عن طريق مقارنه الــصيغ وإيــضاح العلاقات المتبادلة[5].

وقد أُجري تطوير الشطر الأعظم من هذه الآراء بصورة مستقلة من نظرية "سوسير" وعلى الرغم من أن النظرية الشكلانية اللاحقة قد تكون تأثرت "بسوسير" إلى حد ما؛ فإن بدايات الحركــة سبقت نشر آرائه في كتابه "بحث في اللسانيات العامة" حيث أن كلتا النظــريتين تــستتبعان تحويــل

---

(1) انظر ، فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ص46.

(2) انظر ، السابق ، ص 46 .

(3) انظر، صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002، ص202. وانظر يمنى العيــد ، في معرفة النص ط4 ،دار الآداب ، بيروت ،1999 ،ص39

(4) انظر، فؤاد أبو منصور، النقد النبيوية الحديث بين لبنان وأوربا ص36.

(5) انظر، السابق ، ص36، وانظر صلاح فضل البنائية ص34.

الاهتمام عن اعتبارات الأصل أو السبب إلى اعتبارات الوظيفة والنتيجة، وكلتاهما تعيران الطرق التي تحكي اللغة بها الواقع اهتماماً أقل مما تعيرانه للطرق التي تصوغ بها اللغة إدراكنا للأشياء، وكلتاهما تعيران مفهومي المنظومة والفرق أهمية مركزية [1].

إذاً واضح من خلال الإرهاصات الأولى لظهور البنيوية لدى "سوسير" أنه رسخ مفهوم العزل في التعامل مع اللغة، وهنا المقصود بالعزل : أنه دعا إلى التعامل مع اللغة بمعزل عن كل ما هو مؤثر فيها ، ولا نعلم إن كان يقصد بذلك ما فهمه من تأثر بنظرياته من نقادٍ ، حملوا لواء البنيوية من بعده والذي يرفع شعار إقصاء الإنسان وعزله عن النص هو وجميع المؤثرات الخارجية ،لا ندري هل تأثرهم هذا نابع من ولائهم لشيخهم اللغوي ، أم لإيمانهم الراسخ بمبدأ العزل والإقصاء والتعامل مع الأشياء بشكل مجرد . الحديث عن هذا الأمر يطول وسيلازمنا في أغلب محطات التأصيل لهذه الدراسة ملازمة لا تنفك عنها أبدا .

---

[1] انظر، آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص81.

رومان جاكبسون

عبر حركة الشكلانيين الروس وحلقة "براغ" ظهر "رومان جاكبسون" من خلال أبحاثه التي أسهمت في بلورة مفهوم النقد البنيوي الحديث حيث اكتشف أن اللغة ليست معادلة نهائية، بل هي مخلوق حي يتطور تبعاً لإيقاع الحضارات والمجتمعات. فقد ركز على أهمية علم الأصوات والعروض والبنى الصوتية في الشعر. كما أنه شدد على البعد الميثولوجي والفلكلوري في "النقد الجديد" إذ درس بعمق نتاج داني، وبرخت وشكسبير ... إلخ. فجأة قفز اسمه إلى الواجهة النقدية من خلال إقامة مدرسة "الشكليين الروس" الذين جددوا في المقاربات النقدية جمالية تعتبر الكتابة هدفاً في حد ذاتها دون إخضاعها لأبعاد أيدلوجية خارجة عنها[1].

ففي عام 1915 قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل "حلقة موسكو اللغوية" أولاً إذ عدت كحركة لغوية منظمة استهدفت استثمار الحركة الطليعية الأدبية والتي كان يتزعمها طلاب شباب، كانوا ينادون بإسقاط المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، ومما لا شك فيه ، أن "شخصية جاكبسون الحماسية والمندفعة نحو التغير والتطوير هي المحرك الأساسي لثورة هؤلاء الطلاب الاندفاعية، فقد كان مهتماً بالدراسات الخاصة بعلم الأجناس السلافية والفنون الشعبية، ولكنه كان شديد الإنصات للنبض العلمي الذي ينبعث من أوربا الغربية، خاصة في مجال الدراسات اللغوية وأخذ مع رفاقه في بلورة بعض الأفكار المنهجية الهامة عن لغة الشعر وأسلوب دراستها في حوالي عشرين مقالاً كانت تكتب وتقرأ وتناقش وتنشر كلها بصفة جماعية " [2].

وما يهمنا في هذه الدراسة على وجه الخصوص أن نتعرف على أهم الأفكار التي طرحها جاكبسون من خلال نظرياته ومحاضراته التي انبثقت عنها الفكرة البنيوية في مجال النقد الحديث.

1- تنمية الاتجاه البنيوي في دراسة الصوتيات كما ذكرنا سابقاً، إذ أكد على ملازمة أن يقوم على منهج متكامل غير منعزل، فلا بد لكل حدث صوتي أن يعالج على أنه وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة، وأن العلاقة المتبادلة القائمة بين مقومات العمل الشعري على وجه الخصوص، سواء كانت مصدرة أم غير مصدرة، تشكل بنية هذا العمل وهي بنية ديناميّة تشتمل على التقارب والتباعد على حد سواء، كما أنها تشكل كلاً فنياً لا يمكن تفكيكه، باعتبار أن كل واحد من هذه المقومات يمتلك قيمته من خلال علاقته بهذه الكلية[3].

---

[1] انظر، فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث،35. وانظر جان ايف تاريبه ؛النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري،بيروت،1993، ص 21.

[2] انظر، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 46 .

[3] انظر، آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص87.

2- ميز "جاكبسون" النصوص الشعرية نفسها من النصوص الأدبية الأخرى، فقد اقترح معياراً لغوياً تجريبياً مختلفاً لتعريف الوظيفة الشعرية، حيث أن هذا التميز كان ينص على أن تقذف الوظيفة الشعرية مبدأ التكافؤ من محور الاختبار إلى محور الضم؛ إذ يرفع التكافؤ إلى مرتبة الأداة المكونة للسلسلة المتعاقبة. "أي السياق" [(1)].

3- عنيت الوظيفة الشعرية "لجاكبسون"على التشديد على الرسالة لذاتها بعيداً عن الذي أرسلها، معللاً بذلك أن الرسالة هي العنصر الذي لا يمكننا الاستغناء عنه في كل عمل أدبي وبالإضافة إلى اهتمامه بالشكل أسوة بالشكلانيين الروس، لم يكتف بذلك إذ تلمس آفاق نقدية جديدة تدعو إلى الانعطاف في الحركة الشكلية والتحول من الشكل إلى الألسنية، فلجأ إلى نظريات "سوسير" لتصليب موقفه النظري قائلاً: "إن التحليل اللغوي يجري تدريجياً نسيج الكلام المتشابك إلى وحدات صوتية تحمل معنىً خاصاً بها، ويحدد سماتها ومواصفاتها المميزة، من هنا ضرورة التفريق بين مستويين في اللغة وفي التحليل اللغوي :المستوى الدلالي وينطوي على وحدات دالة بسيطةومن ثم متشابكة ، بدءاً بالوحدة الصوتية ثم العبارة وصولاً إلى النص والمستوى الفونولوجي، ويتعلق بالوحدات ذاتها، ويميز كل سمة تستلزم خيارًا بين طرفي "تضاد"[(2)].

وجد جاكبسون أنه من الضرورة تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل صيرورة لسانية ، ولكل فعل تواصلي لفظي ،إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي باديء ذي بدء ، سياقاً تحيل إليه وهو ما يدعى (المرجع) باصطلاحٍ غامض نسبياً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه ، وهو إما أن يكون كذلك ؛ وإما أن يكون عكس المقصود ، فتقتضي الرسالة أخيراً اتصالاً وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه ، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها بالخطاطة التالية[(3)] :

سياق

مرسل _ _ _ _ _ _ _ _ رسالة_ _ _ _ _ _ _ _ _ مرسل إليه

اتصال

سنن

---

(1) انظر ، آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة ، ص87 .

(2) فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي ص 41.

(3) رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988 ، ص 27 .

إذاً فقد وفر "جاكبسون" قاعدة لنظريته في التحليل الأدبي أو الشعري وهي تميز المعنى الأدبي عن العالم الخارجي وعلى ربطه به. فهي تميزه لأنه إذا ما نظر المتلقي إلى النص الأدبي كعلامة أو مجموعة "علامات" بالمعني "السوسيري" إذ من خلال نظريات و أطروحات جاكبسون والتي كانت تدعو إلى البعد عن المؤثرات الخارجية لعالم النص نستنتج أنه أراد بأطروحاته إرساء دعائم الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة، حيث حولت مركز الاهتمام من الشخص والمؤثرات الخارجية إلى النص وما يحمله من بنىً ألسنية، ترتبط بعلاقات داخلية انطوت تحت مسمى شفرات النص والتي تستلزم من الملتقي أن يقوم بفكها والاستدلال على ما ترمي إليه.

باختصار ذلك هو جاكبسون وما دعا إليه ، ولو أردنا تتبع جهوده بالتفصيل وتحليل أعماله التطبيقية على النصوص الشعرية؛ لاستدعى ذلك منا الجهد الكبير وهو ليس موضوعنا بالتحديد التعمق في فكره وإنما يعنينا الفكرة التي دعا إليها في رؤيته البنيوية وهي إجلاء النص عن كل المؤثرات ، سواء كانت أيدلوجية أو سياسية أو علاقته بصاحبه.

وكثيرة هي الدراسات التي استقطبت اهتمام أعلام البنيوية وفكرهم النقدي، والذين تولوا حمل المشعل من بعد جاكبسون والجري في ساحة مارثون النقد الأدبي.

فالبنيوية بالنسبة لنا كالحلقة المفرغة التي لا نستطيع من خلالها تلمس أو تحديد طرفها ، إذ أن أسماء كثر لمعت في أفقها وأسهمت في تشظي اتجاهاتها وبلورة أفكارها، نذكر منهم على سبيل المثال:" كلود ليفي شتراوس" والذي التقت أفكار جاكبسون بأفكاره وهناك نبتت من علاقتهما الفكرية الكثير من عناصر البنيوية الحديثة وأركانها التي ترتكز عليها والتي سنتولى الحديث عنها لاحقاً .

* * * * *

كلود ليفي شتراوس

انبثق من البنيوية اتجاهات قامت بتطوير الفلسفات المعروفة وفق منهج بنيوي أي بصياغة جديدة للفلسفات والنظريات المشهورة فشتراوس صاحب الأنثروبولوجية البنيوية والذي ما لبث أن أصبح زعيم البنيوية العلمية في فرنسا [1].

امتاز شتراوس بأنه أنثربولوجي من نوع جديد، فاهتمامه الأساسي منصب على كشف حقائق "العقل البشري"، لا الحقائق الخاصة بتنظيم مجتمع محدد أو صنف من المجتمعات. وعلى الرغم من أن بداية شتراوس كانت ماركسية بحكم السيطرة الذهنية والمعنوية لهذا المذهب على مثقفي عصره، إلا أنه يصعب علينا تحديد العلاقة بين الإيديولوجيا الماركسية وفهم شتراوس لها، فاستخدامه للديالكتيك (الجدل) ، بما فيه التعاقب النظامي للأطروحة ــ النقيض ــ التركيب، هو استخدام هيغلي وليس ماركسياً، كما أن موقفه من التاريخ يبدو متعارضاً تماماً مع العقيدة الماركسية، بيد أن اللوحة النهائية لشتراوس يخالطها قدر كبير من التشوش الناجم عن التفاعل الديالكتيكي بين وجودية سارتر وبنيوية ليفي شتراوس. لكن جهد شتراوس الأساسي قد انصب على درس عادات الشعوب البدائية المعاصرة ، وسمعته الفكرية وتجديده المعرفي الرئيسي انطلق من هذا الحقل[2].

فقد رأى أن ما هو قديم لا يعد أدنى بالضرورة كما هي الحال بالنسبة لفريزر، فقد نجد في مكان ما صخوراً بالغة القدم والى جانبها ترسبات حديثة العهد نسبياً، دون أن يعني ذلك أن احدها أدنى من الآخر، وكذا الأمر بالنسبة للأشياء الحية (ومن بينها المجتمعات البشرية). إن هذه المقارنة تعكس مدى تغلغل مفاهيم الطبيعة لدى شتراوس إذ هو لا يرى أن الطبيعة موجودة في إدراك العقول البشرية لها وحسب، وإنما الطبيعة هي واقع خارجي قائم حقيقة، وتحكمه قوانين طبيعية يمكن للاستقصاء العلمي أن ينفذ إليها، جزئياً على الأقل ، لأن قدرتنا على الإحاطة بالطبيعة محدودة كثيراً بطبيعة الجهاز الذي ندركها بواسطته [3] .

ويطرح شتراوس بأن من الممكن التوصل الى حقائق حاسمة بشأن آلية التفكير بدراسة الطريقة التي ندرك بها الطبيعة ، ورصد خصائص التصنيفات التي نستخدمها والطريقة التي نتعامل بها مع الأصناف الناتجة ، لكن هذا لا يعني أن الإنسان يتماهى مع الطبيعة التي تحمله خصائصها ،

---

(1) انظر، أديث كريزويل، عصر البنيوية ، ص10.

(2) انظر ، مجمد الجزيري ، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس ، دار الحضارة للنشر ‘ طنطا ، 1999 ، ص 12 .

(3) انظر ، رضوان جودت زيادة شتراوس ونقد الإناسة البنيانية مقال من صحيفة المستقبل – السبت 28 شباط 2004 – العدد 1534 – ثقافة و فنون – صفحة من كتاب إدموند ليتش ،كلود ليفي –شتراوس دراسة فكرية ، ترجمة : ثائر ديب دمشق ،وزارة الثقافة ، ص 18 .

وإنما تلعب الثقافات هنا دوراً محورياً، فالثقافات جميعاً نتاج للأدمغة البشرية، ولذا لا بد من وجود خصائص مشتركة بينها جميعاً في مكان ما تحت السطح الظاهري، وهنا تأتي ضرورة التفريق بين الطبيعة والثقافة وعلاقة كل منهما بالأخرى، يضرب شتراوس للتفريق بينهما مثالاً جيداً ، فالشواء والتدخين عمليتان طبيعيتان، أما السلق فهي عملية ثقافية من حيث الوسائل، أما من حيث النواتج النهائية فإن الطعام المدخن ينتمي إلى الثقافة، في حين ينتمي الطعام المشوي والمسلوق إلى الطبيعة، وحشد شتراوس قدراً كبيراً من الأدلة في أبحاثه كي يؤكد أن عمليات إعداد الطعام والأصناف الطعامية المرتبطة مبنية على نحو رصين في كل مكان وأن هناك مبادئ كونية تشكل أساساً لهذه البنى[(1)].

بالإضافة الى ذلك اعتمد شتراوس كثيراً على عامل اللغة البنيوي لدراسة المجتمعات معتمداً على دراسات سوسير عالم اللغويات الشهير خاصة فيما يتعلق بتفريقه بين اللغة والكلام ، فعندما يستخدم الفرد الكلام فإنه يختار من نظام اللغة الكامل كلمات وأعرافاً قواعدية ونغمات ونبرات معينة يضعها في ترتيب محدد فيتمكن عندها من نقل المعلومات بواسطة ما ينطق به ، وهذا التمييز بين اللغة والكلام يكافئ تكافؤاً وثيقاً، ولكنه ليس تاماً، تمييز نظرية المعلومات بين الشيفرة (الكود) والرسالة ، فحين ننظر الى اللغة بوصفها شيفرة ، بمعنى أنها نوع خاص من الشيفرة مؤلفة من عناصر صوتية ، بيد أن هناك أنواعاً أخرى كثيرة من الشيفرات الممكنة والمحتملة ، فالثياب يمكن استخدامها كشيفرة ، وكذلك أصناف الطعام والإيماءات وغيرها ، وكل شفرة من الشفرات هي لغة بالمعنى السوسيري للكلمة ، كما أن مجموع هذه الشفرات تشكل ثقافة الفرد الفاعل، التي هي لغته بدورها[(2)].

وقد طبق شتراوس ذلك على مفهوم الأسطورة في المجتمعات القديمة والبدائية ، ليرى أن الأسطورة لا تعني بالضرورة الخرافة ، كما أنها لا تعبّر عن نوعٍ أدنى من التفكير، فقد هدف شتراوس من دراسة الأسطورة إلى تبيان كيف تفكر الأساطير في ذاتها من خلال الناس دون وعي منهم وهو ما يكشف لنا بالنهاية الطريقة التي يفكر بها الناس في الأساطير حكاية مقدسة وإذا قبلنا بالتعريف الذي يصف الأسطورة بأنها "حكاية مقدسة"، عندها لا يعود الزيف هو الصفة المميزة للأسطورة وإنما كونها حقيقة إلهية بالنسبة للمؤمنين، وحكاية خرافية عند من لا يؤمنون بالتفريق بين التاريخ بوصفه حقيقياً والأسطورة بوصفها زائفة هو تفريق تعسفي واعتباطي تماماً وما من مجتمع تقريباً إلا ويمتلك تراثاً خاصاً به، وكما في الكتاب المقدس، فإن هذا التراث يبدأ بقصة الخلق أو سفر التكوين، وهي قصة "أسطورية" بالضرورة بكل ما في الكلمة من معنى ، ويتلو

---

(1) انظر ، رضوان جودت زيادة ، شتراوس ونقد الإناسة البنيانية ، ص 20 .

(2) انظر ، السابق ، ص 20 .

قصص الخلق سير بطولية تتلو مآثر أبطال هذه الثقافات (كالملك داوود والملك سليمان) وقد يكون لها أساس ما في التاريخ الحقيقي، وتفضي بدورها الى سرد أحداث يقر
الجميع بأنها تاريخية تماماً نظراً لورودها في مراجع أخرى مستقلة، وهكذا يبدو العهد المسيحي الجديد تاريخياً من وجهة نظر معينة ، وأسطورة من وجهة نظر أخرى ، ولا يمكن إلا لشخص متهور أن يرسم خطاً فاصلاً قاطعاً بين الاثنين .

وهكذا يوافق شتراوس فرويد تأكيده أن الأسطورة نوع من الحلم الجمعي الذي يمكن تفسيره بحيث يتكشف عن معناه الدفين لكن شتراوس لم يتوقف عند هذا التحليل التاريخي، بل رأى في الأسطورة أنها تنطوي على رسالة أيضاً ومع أن مرسل هذه الرسالة ليس معروفاً تماماً، إلا أننا نعرف جيداً من يتلقاها ، إنهم أولئك المبتدئون الجدد في المجتمع الذين يسمعون أساطير للمرة الأولى وهم يتلقون المذهب من حملة التراث الذي تم تسلمه نظرياً على الأقل من أسلاف قدماء وهنا تلعب الأسطورة دوراً في لعبة التنظيم الاجتماعي غير الواعي[1].

رؤية شتراوس تلك الأسطورة جعلته يعيد النظر كلياً في المفهوم الفلسفي والأنثربولوجي للمجتمعات البدائية الذي سيطر عقوداً طويلة في وسم الفكر البدائي بأنه فكر ساذج وطغوي وخرافي ، إن بدائيي شتراوس راقون مثلنا تماماً والفارق الوحيد هو أنهم يستخدمون نظاماً مختلفاً في وضع الرموز والإشارات ، كما أن كامل بنية الفكر البدائي قائمة على الثنائيات، وذلك اقتداء بنظرية جاكبسون الألسنية وميكانيكا الحواسيب الرقمية ، و يبقى الموضوع الأخير الذي شغل شتراوس في الكثير من رحلاته وكتبه وهو نظريته عن البنى الأولية للقرابة التي غالباً ما يعيدها الأنثربولوجيون إلى السلوكيات الاجتماعية وليس إلى الحقائق البيولوجية، لكن شتراوس رأى أنه لا يمكن مناقشة القرابة في معظم الأحيان دون أية إشارة إلى البيولوجيا، وهو ما انتهى إليه من أن كل فعل يوصف بأنه سلوك قرابي لا بد له أن يرتبط في التحليل الأخير برابطة دقيقة ما مع البيولوجيا، أي لا بد أن يرجع إلى الحقيقة البديهية التي مفادها أن الأم مرتبطة بابنها وأن الأخوة والأخوات الذين تنجبهم هذه الأم مرتبطون واحدهم بالآخر[2].

كما يرى شتراوس، أن الأنظمة الطوطمية والقرابية ، ليست مؤسسات اجتماعية ودينية بقدر ما هي شبكات اتصال وسنن، تسمح بانتقال (المرسَلات) ، والعقل الذي يقوم ببنائها هو العقل الجمالي لا الفردي، فالأساطير تفكر عبر البشر، وليس العكس. وهي لا تجد أي أصل أو منشأ في وعي محدد، ولا تملك أية غاية محددة منظورة. وإذن فإن إحدى نتائج البنيوية لديه هي (نزع مركزية الذات الفردية) التي لم تعد تعتبر بمثابة مصدر للمعنى أو غاية له. إن للأساطير وجوداً

(1) انظر ، محمد الجزيري ، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس ، ص 26 .

(2) انظر ، السابق ، ص 27 .

جمعياً شبه موضوعي يكشف (منطقها الملموس) ، ويبدي استخفافاً بالغاً حيال أوهام الفكر الفردي وأهوائه، ويرد كل وعي محدد إلى مجرد وظيفة لديها[1].

من خلال ما تقدم نجد في فكر شتراوس ما يفضي إلى النهج الصريح الذي سلكه في علم الأنثروبولوجيا وكيفية تطبيقه من خلال الاتكاء على فكرة النسق اللغوي لتحليل أنظمة القرابة في المجتمعات البدائية ذلك ما جعله عراب الفكر البنيوي الذي أعلن عنه صراحة ، فاستلهم من جاء بعدة تلك الأفكار وطبقوها في مجالاتهم المختلفة .

******

[1] انظر، إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص 39 وما بعدها .

لوي ألتوسير

أعاد لوي ألتوسير* صياغة الماركسية من جديد بحيث تقرأ من منظور بنيـــوي لا منظـــور "هيجلي" فقد حولها من منهج عمل ثوري يرتكز على الإنسان إلى نظرية وضعية تؤكد حتمية سيادة نظام لا سلطان عليه، وهذا إفراز طبيعي لحالة الإحباط والكفر بالنظريات الشاملة المتمسكة بالتسلط القمعي للفكر الإنساني ، ومنها الماركسية التي اجتاحت فرنسا في تلك الآونة .

انقسم فكره إلى قسمين متمايزين: فكر ماركس الشاب وفكر ماركس الناضج فوجهة نظـــره ترى أن ماركس بعد 1945 أصبح علمياً بعد أن كان جامداً متحجراً فبعد هذا التاريخ لا بـــد لـــه أن ينتهج العلمية والموضوعية، ويترك كتاباته المختلطة بالذاتيـــة والانفعاليـــة الشخـــصية، وبالتـــالي فالماركسية لم تصبح نظرية علمية بالكامل إلا بعد كتابه (رأس المال) وسواه من (أعمال الكهولـــة والنضج)[1].

واضح من خلال ما تعرضنا إليه ما يرمي له فكر "ألتوسير" من تمرد على التقليـــد ونبـــذه بمعزل عن الواقع العصري وما يأتي به من أفكار يجب أن تلقى رواجاً وتفعيلاً على أرض الواقـــع الذي يعايشه.

وقد ترجمت النزعة البنيوية الصارمة في الفكر الغربي طبيعة الصراعات بـــين الماركـــسية والوجودية من جهة والوجودية والبنيوية من جهة أخرى[2].

وتجلت تلك الصراعات عبر النقاش الخصب الذي تبادله سارتر وشتراوس كمـــا أســـلفنا. وينظـــر ألتوسير إلى الأدب على أنه نسق من التمثلات (من صور وأساطير وأفكـــار وتـــصورات حـــسب الأحوال). يتمتع داخل مجتمع ما بوجود ودور تاريخيين [3].

---

* لوي ألتوسير، مفكر بنيوي فرنسي ولد سنة 1918 وتوفي 1990 له عدة مؤلفات تدافع عن ماركس أهمها "قراءة الرأسمال " 1965 ،عمل مدرساً للفلسفة في مدرسة المعلمين العليا1948 ،انظر ترجمته في عصر البنيوية ص 65.

(1) انظر، آلان شرييفت ، الفلسفة الفرنسية في القرن العشرين، بالك ويل بوبلـــشينغ، نيويـــورك 2005، ص320. صحيفة البيان الالكترونية، العدد10115 الإمارات العربية المتحدة. 26/9/2005.

(2) انظر، عبد السلام المسدي؛ قضية البنيوية ، دراسة ونماذج ، دار الجنوب للنشر تونس ، 1995، ص11 ومـــا بعدها .

(3) محمد سبيلا وعبدالسلام بن عبدالعالي، الأيديولوجيا، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص١٠.

ولكن من جهة أخرى يرفض أن يكون الأدب شكلا من أشكال الايديولوجيا، ويضعه في منزلة بين الايديولوجيا والمعرفة العلمية ، والعمل الأدبي الممتاز لا يقدم رؤى مطابقة للواقع ، كما أنه لا يتوقف عند التعبير عن أيديولوجيا معينة. إن العمل الفني الجاد لا ينقل الايديولوجيا، بل يقع على مسافة منها، وإن التخييل الجمالي لا يكتفي بإعطاء معنى للعالم، بل يتجاوز ذلك الى تقنيع علاقاتنا مع هذا العالم بل وقمعها كما يقول رامان سلدن[1].

وتتركز قيمة الماركسية- حسب ألتوسير- في أنها استطاعت أن تنقل الفلسفة من الوضع الإيديولوجي إلى الوضع المادي عبر المادية الجدلية، وإن الفكرة الرئيسية في المادية الجدلية هي (المجالات) على كافة المستويات: فلكل مستوى من هذه المستويات بنية مستقلة نسبياً. ويتحدد (الكل) الاجتماعي بالبنية المعقدة المكونة من الترابط المنتظم للمستويات البنيوية كلها. وليست الممارسة الاقتصادية وحدها هي المحدد لهذا الكل. فالبنية تلعب في الاقتصاد الدور الرئيسي في توزيع الأدوار على الأفراد. وليس المهم- في الاقتصاد- الأفراد أو الموضوعات الحقيقية، بل المهم هو الواقع أو الأماكن القائمة في مجال طوبولوجي بنائي يتم تحديده من جانب العلاقات الإنتاجية، وهي علاقات لبنية معينة. وهكذا جعل ألتوسير الواقع في نظر الماركسية بنيوياً وليس ديالكتيكيا[2].

ويذهب أنصار المدرسة الألتوسيرية إلى أن الأدب يمارس شكلا من التعمية الجمالية، ينزع فيها إلى فضح الإيديولوجي، وإبراز زيفها وتناقضاتها، بل نقلها أو التعبير عن تكاملها وتماسكها.

لقد انطلق ألتوسير من مقاربة مختلفة لعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية، حيث تجاوز الطرح التقليدي القائل بالعلاقة الحتمية بين البنيتين، «فهناك درجات من البعد عن التأثير بالاقتصاد تحظى بها بعض عناصر البنية الفوقية، ومن أهمها الأدب والفن، بل إن هذه العناصر تمتلك – في لحظة تاريخية ما- دورا فعالاً يجعلها قادرة على التأثير في الاقتصاد ذاته [3].

---

[1] انظر ، رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٦، ص٦٧.

[2] انظر، محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2003 ،ص 27 .

[3] انظر ، سيد بحراوي ، علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٢، ص٣٣.

وهكذا يكون ألتوسير قد طرح رؤية ديناميكية للعملية الإبداعية، نأى بها عن الطرح الماركسي المحتجر الذي يسجن الفن في بوتقة القوى الاقتصادية والصراعات الطبقية.

وعلى العموم ، فإن المدرسة الألتوسيرية استطاعت- بفعل عمق طروحاتها النظرية- أن تحتل مكانة هامة في الساحة الفكرية الفرنسية التي زخرت خاصة في الخمسينيات والستينيات بتيارات فكرية وفلسفية متميزة، وشهدت صراعات حادة بينها، شكلت ثورة الطلاب سنة 1978 إحدى وجوهها ومعالمها البارزة ، لقد أفضت هذه الثورة إلى أزمة الفكر الفرنسي ومأزق النزعة البنيوية الصارمة، ولكنها أبانت- في الوقت نفسه- عن عمق الصراعات بين الماركسية والوجودية من جهة والوجودية والبنيوية من جهة أخرى، وأشير هنا إلى ذلك النقاش الخصب الذي دار بين سارتر وكلود ليفي شتراوس[1] .

وقد لاقى الحزب الشيوعي انتقادات كثيرة لماركسية ألتوسيرالعلمية وغيره من أنصار الفلسفة المثالية أمثال لوفيفر،ألفن جولدن ،جورج مارشيه وغيرهم من أنصار الفلسفة المثالية (2).

******

---

[1] انظر ، إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص 89 .

[2] انظر ، السابق ، ص 90 .

رولان بارت

ظهر رولان بارت* والذي كان له بالغ الأثر في البنيوية النقدية، يدرس الأدب بالمنهج الجديد مطالباً بتوسيع تطبيقه على دراسة كل جوانب التراث الفلسفي والثقافي، حيث افتتن بارت بالوعد الذي انطوت عليه أفكار "شتراوس" بالإضافة لتأثره بدي سوسير إذ تقول كريز ويل : أن علم اللغة عند سوسير كان قد لمس وتراً حساساً عند بارت ، وذلك لما يقوم عليه هذا العلم من رفض النظر إلى اللغة بوصفها كياناً مطلقاً، وتأكيده العلاقة التي تتوسط بين اللغة الموجودة واستخدامها الفعلي وقد كان بارت يبحث عن بعدٍ يشابه لبعد هذه العلاقة المتوسطة ، إبان انشغاله بما يحدث للمكان الذي يتوسط بين الكلمات، هذا المكان الصامت الذي هو متغير وثابت على السواء ..."[1].

وقد عُرف عن بارت تحوّله من مذهب فكري إلى آخر، بل من حقل فكري إلى غيره. وربما يشي هذا الأمر بوجود تناقض في مجموع خطابه النقدي أو بشروخات تنتاب منظومته الفكرية، لكن الأمر ليس كذلك، لأنه يعني في الواقع، القدرة الكبيرة على هضم كل جديد وضمّه إلى مخزونه الثقافي. ولهذا وجدناه يستفيد من القراءة الماركسية بقدر ما استفاد من قراءة علم النفس، وكما استفاد من القراءة البنيوية ووظفها في مفهوم القراءة وانقلب عليها إلى السيميولوجية ليقترب بعد ذلك من إجراءات التفكيك في القراءة والكتابة. وهكذا كان شأن بارت: "الاختلاف ثم الاختلاف مع الذات ومع الآخر. لكنه بقي محافظاً دائماً على بؤرة نقدية ثقافية ظلت تشغله وتحرك تفكيره النقدي وتتلون مع انتقالاته المتعددة من تيار إلى آخر، ومن حقل معرفي إلى غيره، إنها الكتابة بأوجهها المتنوعة وصلاتها القريبة (النص والقراءة) التي تبدأ مع الكتابة بمعناها التقليدي ولا تنتهي بقراءة كتابة الصورة " [2].

نادى بارت دائماً وبشدة بمبدأ "متعة النص" من أجله ولذاته، خارجاً عن القواعد التي تمليها التقاليد.

---

* يعد رولان بارت 1915 –1980 واحداً من أهم أعلام النقد البنيوي ،عمل في مركز البحث العلمي الفرنسي وكان من انجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم ،احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة لمعرفة أنماطها الحضارية وأفكارها وثقافاتها مثل تركيا ،رومانيا ،مصر واليابان انظر ترجمته رولان بارت نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، 1994 ، صفحة الغلاف الأمامية .

(1) إديث كريزويل، عصر البنيوية، ص252 ، 253.

(2) صادق الشمري ، كتابة النص في مفهوم النقد عند رولان بارت ، جريدة بدر العراقية ، 2009/3/18 ، العدد 1219 . **http://www.badrtoday.com/**

إذ أن متعة النص عنده هي معرفة النص المتحرر من الشروح القديمة ... يعترض على القراءة ذات المنحى النفسي الانطباعي للحوار بين المؤلف والقارئ... وإذا ما كانت القراءة هي الرغبة في العمل الأدبي، فإن محاولة تملكه هي دوماً مخيبة للأمل. فالعمل الأدبي متعدد المعاني في جوهره[1].

أصبحت الكلمة تحتل أعلى المراتب في القيمة الأدبية لدى "بارت"، فهي حرة طليقة بعيدة عن أي هيمنة أو سلطة أفكار مسبقة تلغي من خلالها العلاقات الثابتة، فالكلمة عنده هي حدث لا يباشره ماض لصيق ولا بيئة ثابتة، فهي موجودة على إطلاقها لتصبح موسوعة تتدرج تحتها كل التوقعات التي يسمح بها كعلاقات خطابية يتطلبها الاختيار النصي.

فهي تحقق لنفسها حالة لا يمكن تحقيقها إلا في القاموس أو الشعر، بحيث يعيش الاسم من غير أداة تعريف له وتتراجع إلى حالة من درجة الصفر، درجة اللا معنى ، يندرج تحتها كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقها ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها من دلالات حرة لذا فهي قادرة على أن تعني كل شي[2].

ومن وجهة نظره لا يكون النص نصاً إلا إذا قضى على كل لغة واصفة ؛ إذ يهدم بشكل كامل المرجع اللساني الاجتماعي ويتمرد على البنى المقدسة للغة ليعلن استقلاليته التامة في كل مرة يقرأ فيها [3] .

من هذا المنطلق قفز اسم "بارت" ليتصدر ويعتلي اسمه الصدارة في التبشير بإعادة بناء نصوص من خلال قراءتها والتمتع بنصها وإعادة صياغتها من جديد.

ومن هذا المنطلق أصبح بلا منازع صاحب نظرية "موت المؤلف" التي دعا لها لتصبح شعاراً على عتبات النصوص الأدبية يجب أن يمر عليه قبل المرور على النصوص. ومعرفة ما تحمله بين دفتيها.

تلك هي نبذة موجزة عن أهم أعلام البنيوية مصحوبة بأهم خطوط سيرهم وما جاءوا به من أفكار شرحت بشكل موجز، سيأتي عنها الحديث لاحقاً في اتجاهات البنيوية من خلالهم وآخرين شاركوهم نهجهم ، ولعل الحديث يكون مكرراً لما أتت به كتب عدة في مجال البنيوية ولكن المرور عليهم أمر لابد منه ولا يمكن تجاوزه ، وإن تركنا بعض الأسماء التي ترددت على صفحات كتب عدة مهتمة بأفكارهم ، وهذا السرد جاء ليوضح أفكار أهم الأعمال التي ابتدعها

---

[1] انظر، مجموعة من الكتاب الغربيين ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت 1997، ص234.

[2] انظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي – جدة 1985م، ص 70-71.

[3] انظر ، رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ،1992 ، ص 61 .

أصحابُها ويستلهم من تأثر بهم أفكارهم ليبثوها في مجالاتهم المختلفة أمثال جـــاك لاكـــان وميـــشيل فوكو وتودوروف وجولدنمان وغيرهم والذي سيأتى الحديث عنهم من خلال استعراض المجـــالات البنيوية المنوطة بالدراسة .

* * * * *

البنيوية بين الفكر والمنهجية

لعل كلمة البنيوية قد ترددت كثيراً بين سطور هذه الدراسة، حتى أصبحت لصيقة في أغلب صفحاتها والتي ألقت الضوء على جانب من تاريخها وروادها الأوائل الذين كان لهم رؤاهم المسبقة والذين دعوا إلى التعاون مع الشيء ودراسته لذاته لا لشيء آخر.

كلام إلى حد الآن مفهوم، أنك تقرأ لمجرد القراءة وعندما تريد أن تفهم تفهمه فهماً مجــرداً خالياً من أي ارتباطات سابقة أو نتائج لاحقة.

والكلام عن هذا الحديث يطول ، فهذه الدراسة ما جاءت إلا لتبسط تعقيــدات جــاءت بهــا البنيوية وما بعدها لتحمل النصوص الأدبية ما لا طاقة لها من هذه المــصطلحات لتنــدرج تحتهــا تعريفات علمية تصبح قواعد حتمية يجب أن تطلق من خلالها كل الآراء والتفسيرات ســواء كانــت نقدية أدبية أو ذات توجهات أخرى.

وبالعودة إلى الحديث عن البنيوية لابد لنا وأن ندرج أهم التعريفات التي اندرجت تحت هــذا المسمى، وإلى ماذا ترمي هذه التعريفات، هل ترمي إلى فكرة صرفة ذات فلسفة تحمل في طياتهــا شعارات إلزامية ؟ أم هي منهجية علمية نابعة من فروض وتحليلات مصحوبة باستنتاجات يجــب أن تطبق وتمارس على أرض البحث ؟

لكن قبل التوصل إلى تعريف اصطلاحي للبنيوية، لابد وأن نستعرض مــا آل إليــه الفكــر الفلسفي الغربي من تطور وعلاقات تبادلية في ظل تعدد الأيدلوجيات الفلسفية ســيما وأن الدراســة تتحدث عن فترة الخمسينيات من القرن العشرين ، تلك الفترة الغابرة الحافلة بالــصراعات البــشرية على اختلاف أشكالها سواء فكرية أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية

وقد تبدو التساؤلات عن طبيعة وصف البنيوية من حيث فلسفة المنهج تساؤلات كلاســيكية أشبعت بحثاً وتحليلاً؛ إذ أن هذه الحقبة من التاريخ كانت نتاج تأثر بمــا يــسمى بفلــسفات التنــوير مصحوبة بأشكال الحداثة الداعية للترقي والتقنية العلمية إزاء الواقع الغربي، والذي شــاهد تحطيمــاً فلسفياً لكل الأيدلوجيات المتجذرة في كينونته الفكرية.

قبل ظهور البنيوية كان سائداً في الوسط الغربي الوجودية السارترية، والماركــسية اللتــان كانتا تهيمنان على الساحة الفكرية الغربية، والخوض في مفاهيم الفلسفتين ليس موضوع بحثنا. لكن ما يعنينا هنا هو إلقاء الضوء على التقدم الهائل الذي كان ظاهراً على الصعيد المادي والرخاء فــي ظل الاختراعات والتيسيرات التي أتاحت للإنسان مجالات لم تكن متوفرة من قبــل، ازداد اغتــراب الإنسان عن محيطه وتناقصت قدرته للسيطرة على مصيره، ومع ازدياد إحساس المجتمعات الغربية بأن التطور المادي لم يجعل الإنسان أكثر سعادة وأن هذا التطور لم يجب عن الأسئلة الكبرى التــي

طرحها الدين والاتجاهات الفلسفية القديمة كما كانت توحي تفاؤلية الوضعية والماركسية بأن المجتمع البشري هو في اتجاه حتمي نحو ذلك.

ذلك الأمر الذي أدخل الفكر الغربي في حالة أزمة عميقة ، لم يشهدها منذ قرون التأسيس الأولى ، تعبر عن أزمة مسار حضاري عام هو أوسع من دائرة الفكر. إذ يقول محمد رصاص: "أن نكوصاً ساد في الغرب عن (العقلانية) التي دشن إسهامها الفلسفي، القائم على الربط بين (التقنية والترقي) فلاسفة (عصر التنوير) الفرنسيون، إلى أن أتت البنيوية تعبيراًعن هذه الأزمة محاولة إيجاد حلول معالجة لها. من خلال شتراوس وغيره. الذين ظهروا في منتصف القرن العشرين ذلك القرن الذين كان يعيش على أنقاضه فلسفات أوهنت المجتمع الغربي وأنهكته توصياتها[1] ".

إذ استطاعت البنيوية السيطرة على جميع المجالات الثقافية ؛ فأثبتت حضورها السياسي من خلال تزويد التيار الفرنسي بنظرية شبه سياسية بعيداً عن الصدام الحزبي مع الماركسية وغيرها من التيارات [2].

فمن المحتمل لو أن هذا الأمر حصل مباشرة لأفل نجم البنيوية في فضاء الواقع الغربي في لحظة ظهوره.

وبالعودة إلى شتراوس نظراً لأنه أول من تجرأ على الخوض في مضمار الفلسفتين الوجودية والماركسية، إذ أنه كان في بداية عمله رافضاً لفلسفة الوجودية حيث رأى فيها نقيضاً للفكر الحق لما فيها من أوهام ذاتية ، فكان أول دارس للأنثروبولوجية يجرؤ على الشك في سمو المكانة الفكرية للفلسفة مما دعاه إلى التحدي الواضح لدعاوى وجودية سارتر ذلك الرجل الذي لا يعترف بنمط النظام الذي يفترضه شتراوس فرؤيته مفادها أن البشر عبارة عن موجودات اجتماعية تتصف بأنها حوامل لا واعية لنظام كلي نابع من أبنية لم تكتشف بعد [3].

إذا طبيعة فرضية شتراوس طبيعة لا سياسية. اقتضت التعامل مع الأشياء وبالتحديد الإنسان والمجتمع البشري تعاملاً علمياً مجرداً ملزماً في تغير المسار القديم والرؤية التقليدية له وبالإجابة عن سؤالنا هل هي فلسفة أم لا؛ فبتصوري أنها لو كانت فلسفة وضعية لما كانت أساساً ترفض الفكر الفلسفي السابق الذي ساد تلك الحقبة في الواقع الغربي.

فالفلسفة عند ظهورها على أرض الفكر الإنساني لابد وأن تظهر بشكل قوي تفرض نفسها دون استحياء أو خوف من الفلسفات السائدة.

فظهرت بشيء من التدرج الملحوظ قبل بسط نفوذها وهيمنتها على الساحة الأوروبية.

---

(1) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ، ص 70-71.

(2) انظر، أديث كريزويل، عصر البنيوية ، ص20.

(3) انظر، السابق ، ص 52.

إذاً فهي ليست فلسفة بالمعني المقصود ، وإن كان من خلالها ظهرت أسماء مثـل(ميـشيل فوكو) و(جاك لاكان) و(جان بياجيه) تقولب الأفكار البنيوية في قالب فلسفي صرف ؛ إذ كانت منبع إغراء لهم ولعديد من المفكرين الذين صبوا جام أفكارهم فيها، وهذا ما جعلهـا بمثابـة أيدلوجيـة لجماعة من المثقفين على طول عقود من الزمن.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد هو: ما الذي كـان بإمكـان البنيويـة أن تقدمـه بوصفها موقفاً فلسفياً ؟ ربما تلك النظرة التي ترى المجتمع محدداً بمجموعة من التمثيلات الذهنيـة اللاواقعية التي يتقاسمها أفراد ذلك المجتمع المعني؛ ليصبح الفرد والمجتمـع الـداخل وفـق هـذه التمثيلات الذهنية رموزاً مدرجة وفق نظام صاحب أولوية منطقية وربما أفضلية علـى كـل مـن المجتمع والأفراد ؛ إذ ليس ثمة عالم اجتماعي موضوعي خارج تمثيلاته الذهنية، ولـيس ثمـة ذات حرة إلا وهي مشكلة من خلال هذه التمثيلات. وهكذا تعود بذلك إلى مثالية كانطية جديدة [1].

لكن البنيوية ظلت في مواجهة مع الفلسفة الظاهراتية والوجودية في فرنسا حين ظهر بارت وألتوسير ولاكان وغيرهم، ليقدموا برنامج عمل ثوريّ جديد، يهدف إلى إنتاج ذات إنسانية ثوريـة عن طريق ثورة الكلمات، حتى صارت قمة الفضيلة في تلك الفترة أن تكون منظراً أدبيـاً ،وحلـت فلسفة مثالية اللغة في قلب النظرية الجديدة، يقوم زعمها الأساسي على نفي وجود أي واقع مـستقل عن اللغة ، فالواقع ألسني بأكمله، ومفاهيمنا عنه تحددها لغتنا كونها نتاجاً لهذه اللغة[2] .

من هنا ظهرت البنيوية كمنهجية لها إيحاءاتها الأيدلوجية ، بما أنهـا تـسعى لأن تكـون منهجية شاملة توحد جميع العلوم مستندة بذلك إلى علاقات الذات الإنسانية بلغتها وبالكون من حولها على اهتمام الطرح البنيوي في عموم مجالات المعرفة ؛ إذ لم تعد النظرة العلمية إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة الكل من خلال الجزء وخصائصه ، فلا الجزء هو نفسه مع الكل دالا علـى الكل، هو مجرد مجموعة أجزاء فقط بل الأهم العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظـام الـذي تتبعه في ترابطها والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه. فكل بنيـة هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظاماً معيناً مخصوصاً. وهكذا تحول المـنهج المعرفـي مـن محاولة معرفة ماهية الشيء إلى كيفية ترابط أجزائه وعملها مجتمعة، فكان من نتائج هذا التحول أن اختلفت البنيوية عن غيرها من النظريات التي سادت قبلها، خاصـة نظريـة المحاكـاة والنظريـة التعبيرية الرومانطيقية كما تغير مفهوم العالم واللغة[3].

---

[1] انظر ، ت أ . أسخاروفا ؛ من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ترجمة : أحمد برقـاوي ، دار المـسيرة ، بيـروت 1984، ص 166 .

[2] انظر ، السابق ، ص 167.

[3] انظر ، ميجان الرويلي وسعد البازعي؛ دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي 2000،ص33.

فاللغة هي الأساس الفاعل في معرفة الأشياء، وهي القدوة والمثل لمختلف العلوم، وخاصة الإنسانية منها فباللغة نعرف العالم وبها نبنيه وهكذا، فما نعرفه من العالم يتم تحديده من خلال اللغة المستخدمة ونتاج ذلك انكب خلفاء دي سوسير على دراسة اللغة في النصوص الأدبية والذين استفادوا أيضاً من ذلك بشكل واضح يتجلى في كتابات "رولان بارت" إذ تأثر كلياً بحركة الشكلانية الروسية التي عادت للظهور في أوروبا وخاصة في فرنسا حيث قامت البنيوية على إرث منها لتنهض من خلالها الدراسات الأدبية الفرنسية نهضة تحررية من سلطة المناهج التقليدية السائدة على الساحة الأدبية(1).

لقد تم إذاً في ظل هذا النظر إلى الأدب والتعامل معه من منظور نقدي لساني أو بدافع لغوي صرف ،ليستقر لدى المثقفين ومعظم الدارسين أنه لا يستطيع أحد أن يركب أو ينتج عملاً أدبياً من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات والقواعد التي أنتجته وعملت على بنائه. وهنا تأتي أهمية البحث عن البنية بالنسبة إلى الدارس والباحث بوصفها منهجاً يتبع في معرفة الأشياء كل الأشياء من حولنا معرفة تامة تحدد من خلال اللغة(2).

والمنهج البنيوي ينص على إعادة تشييد الواقع والعالم من جديد عن طريق إعادة فهمه وصياغته بشكل يختلف عن ما هو عليه.

إذاً من خلال ما سبق نستنتج أن البنيوية هي منهج فكري نقدي مادي ، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية، لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويتم ذلك دون تدخل فكر المحلل أو عقيدته الخاصة، ونقطة الارتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبنية، لا الإطار، هي محل الدراسة، والبنية تكفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها، وفي مجال النقد الأدبي، فإن الانفعال أو الأحكام الوجدانية عاجزة عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، ولذا يجب فحصه في ذاته من أجل مضمونه وسياقه وترابطه العضوي، والبنيوية، بهذه المثابة، تجد أساسها في الفلسفة الوضعية لدى كونت، وهي فلسفة لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية .

مفهوم البنيوية:

يبدو الوقت مناسبا بعد هذه المقدمة أن نتوقف لدى مصطلح البنية لنجتلي أهم خصائصه وسماته .

(1) انظر ، النقد الأدبي ، بردنل وآخرون، ترجمة هدى وصفي، دار الفكر القاهرة 1990، ص108

(2) رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياش، مركز الأنماء الحضاري 1993، ص14 ، وانظر، دالاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ص31.

ويحدد بياجيه في هذا الصدد سمات البنية في ثلاث نقاط :

- الكلية (الشمولية).
- التحول.
- الانتظام الذاتي (التحكم الذاتي)

(والشمولية أو الكلية) تعني هذا التماسك الداخلي لعناصر البنية، فانتظام العناصر كامل بنفسه وليس مجرد تجميع للأجزاء المتفرقة. فالبنية تنبض بقوانينها الخاصة التي تضفى على مكوناتها سماتها من خلال العلاقات القائمة بينها، وهي علاقات وقوانين ذاتية داخلية، يفقدها العنصر إذا خرج من البنية ويفقد خلال ذلك كيانه الأكبر الذي تحدده البنية [1] .

- وهذه البنية ليست جامدة ؛ وإنما (متحولة)، حيث يتولد عن البنية عدد من العمليات التحويلية التي تهضم من خلالها المادة الجديدة باستمرار , فالجملة يتخلق عنها عدد كبير من الجمل التي تبدو جديدة تماما مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجملة ، ويتم هذا التحول بفضل (الانتظام أو التحكم الذاتي) للبنية حيث لا تحتاج إلى شيء خارجها لتكسب عملياتها التحويلية صيغة مشروعة ؛ فلا تحتاج الجملة إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها، وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، فيقوم هذا التحكم الذاتي بحماية التحويلات وتأمينها وبغلق النظام لكي لا تتحكم به أنظمة أخرى ؛ فمثلا "اللغة لا تحتاج في كلمة (كلب) في العربية والإنجليزية إلى هذا الوجود العيني لهيئة الحيوان ليتم التعرف عليه ، فسلوك الكلمة ينبع من حالتها البنيوية المتأصلة بصفتها اسماً أكثر من حالتها الإشارية الفعلية إلى حيوان ما"[2].

البنية إذن كيان متحكم يعتمد على نفسه وقوانينه الداخلية وعلاقاته، ويمكنه أن يستوعب غيره، فـــ "البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما ، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها , والنظام الذي نتخذه ... والبنية كما يحددها صلاح فضل ذات خصائص ثلاث: تعدد المعنى، والتوقف على السياق ، والمرونة ، أما تعدد المعنى : يقتضي من كل مؤلف كبير أن يقدم تصوره الخاص عن البنية بما يقتضي الحذر في التعامل معها من مؤلف إلى مؤلف ، ويذكر أن مثال ذلك يتضح فيما بين شتراوس وفوكو وبارت. أما (التوقف على السياق) فهي تلك العلاقات القائمة بين العناصر ، هذه العلاقات يحتملها السياق الذي يختلف فتختلف طبيعة العلاقات بين العناصر، ويقرر د. فضل أن الفكر البنائي من هذه الناحية فكر لا مركزي – وهذا التوقف على السياق يفتح خصيصة (المرونة) حيث

---

[1] انظر ، جان بياجيه "البنيوية" ترجمة : عارف منيمنة وبشير أويري ، منشورات عويدات ، بيــروت ، ط4 ، 1985 ، ص 9 .

[2] السابق ، ص 9 .

تتناوب على مصطلح البنية عمليات توصيفية مختلفة، علمية بحتة أو فلسفية أو جمالية ، كما تعود المرونة كذلك إلى نسبية المفهوم وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه [1] .

- وحيث تبحث البنيوية عن العلاقات الداخلية ، والقيم الخلافية بين عناصر البنية فإن التحليل البنيوي يتسم بأنه تحليل (منبثق/ أو محايث) ويعرِّف جابر عصفور المحايثة بأنها "مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء "من حيث" هو ذاته وفي ذاته فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها" فالتحليل المحايث أو المنبثق يقتضي الاستبعاد المنهجي لكل وجهات النظرة المختلفة الخارجة عن القوانين الداخلية التي تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية وما يتضح في نظامها من مقابلات وتداعيات وتجانس أو تنافر " [2] .

*****

---

[1] انظر ، صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 121 .

[2] جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، ص 215،216.

اتجاهات البنيوية

البنيوية الاجتماعية

تنطلق النظرية النقدية لدى الماركسيين من حقيقة بديهية، مفادها أن الكتابة مستوى اجتماعي، في مستويات اجتماعية أخرى وهي لا تترجم سوى حقائق زمنها، وتدور حول ثنائيات:
الأدب والحياة، الأدب والمجتمع، الأدب والواقع الأدب والإنسان (الذاتي والموضوعي) الأدب والتاريخ. الأمر الذي يؤكد على أنه لا قيمة للكتابة إلا عبر إضافتها إلى علاقة أخرى متغيرة في المضمون والشكل داخل مجرى التاريخ وضفافه[1] .

إذا بديهي أن نقول أن سيسيولوجيا الأدب وواقعيته انطلقتا من أرضية ماركسية، لكن هذه الأرضية عدت في نظر الكثير صارمة. إذ قيدت الكتابة آنذاك وأجبرتها أن تكون محاكاة دقيقة لبنى اجتماعية تاريخية. وإذا أرادت أن تطلق العنان في الحركة، حركتها برؤية أكثر حركية للنص من خلال التوكيد على ملامح البؤس المصيري، وبلورة ظواهر الخلل الاجتماعي. إذاً فقد حددت الماركسية أفق الرؤية لدى الكتاب من خلال إجبارهم على صبغ كتاباتهم بمنهجية ماركسية صارمة لا يجب الحياد عنها، ألا وهي وصف الواقع الاجتماعي عبر التاريخ والحديث عن أنظمة الحكم التي يخضع له إلى جانب تسليط الضوء على الصراع الطبقي والذي بسط نفوذه على كافة أرجاء المعمورة الغربية.[2]

وقبل الولوج في البنيوية الاجتماعية، لابد وأن نفصل ما توصل إليه شتراوس في دراساته وتحليلاته الأنثروبولوجية على سيسيولوجيا المجتمعات البدائية ، و التي تعامل معها بمثابة عينات أو شرائح مجهرية، حصرها في إطاره البنيوي ، سيما وأننا ذكرنا سابقاً أنه تقرب للماركسية معلناً ولاءه لماركس واعتناقه لمبادئ المادية الجدلية.

ولعل سبب هذا التماهي هو أن شتراوس قد نظر إلى تكون بنية المجتمعات نظرية كلية تحكمها أنظمة وقوانين وعلاقات تبادلية ؛ فالملكية الفردية أو الوجودية السارترية شكلت بنظره عائقاً يحول دون الوصول إلى تحليل البنية الاجتماعية.وبالعودة للنظر في أفكار ماركس، نجد أنه يرى الثقافة مشروطة بالبنية الاقتصادية للمجتمع، بينما رؤية شتراوس للثقافة، انبثقت من الأبنية اللاواعية للمجتمع. بمعنى أن الجدل عند شتراوس في تحليل الثقافة لأي بنية اجتماعية تنبع مباشرة من عادات وفلسفة المجموعة التي يتعلم منها الفرد، ومن إيمان هذا الفرد بالأرواح الحارسة، وأن المجتمع كله يعلم أفراده أن أملهم الوحيد في الخلاص داخل النظام الاجتماعي الثابت يكمن في محاولة عبثية يائسة للتحرر من هذا النظام[3] .

ولعل أهم الفروق التي ميزت بنيوية شتراوس وتصورات ماركس ، هي أن شتراوس رأى بأن الجبرية الاقتصادية تتخذ صلاحيتها عن طريق تطبيقها على المجتمعات التاريخية ، بإتباع المنهج

---

(1) انظر ، فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا ، ص 109 .

(2) انظر ، السابق ، ص 110 .

(3) انظر ، إديث كريزويل ، عصر البنيوية ،ص 56.

السيسيوتاريخي ، فقد كانت الماركسية تقدم تصوراً تاريخياً للطبيعة ، وتصوراً مادياً للتاريخ، والممارسة الفعلية تصبح هي العملية الحيوية الواقعية بوجود الإنسان، والذي لا يكون وعيه إلا انعكاساً للممارسة التاريخية، وعلى هذا فإن وعي الإنسان وذكره ليسا من إنتاج الطبيعة ؛ وإنما من صنع التاريخ [1] .

والنظرية الماركسية وجدت أنه لابد وأن يعكس الأدب واقعاً خارجياً عنه ، في الوقت ذاته كان أغلب المنظرين للأدب قبل الثورة البنيوية عالجوا الأعمال الأدبية باعتبارها تدل بكيفية ما على حقيقة واقعية خارجها، إضافة إلى التقليد الجمالي الذي اتبع من خلال نظريات أرسطو والتي اعتبرت أن الفن محاكاة وتقليداً للحياة [2].

ولقد تضافرت جهود و آراء من جاء بعد شتراوس في التعبير عن الصيغة الاجتماعية للأدب وكيفية التعامل مع النصوص بنيوياً ؛ إذ أن أغلب طروحاتهم كانت إلى حد ما تضحد ادعاءات ما قبلهم ممن سبقوهم في الوصول إلى رؤية شمولية؛ لتحديد وصف الواقع الاجتماعي والذي هو مثار جدل واسع بين أوساطهم النقدية.

لكن من وجهة نظرنا مهما اختلفت أرائهم وتباعدت وجهات نظرهم ، نجدهم يتلاقون عند نقطة واحدة ألا وهي التعامل داخل المنظومة المغلقة والتي هي عبارة عن علاقات داخلية تتوحد لتشكل بنية كاملة ومتكاملة مكتفية بذاتها بمنأى عن الظروف المحيطة والتي هي خارج تلك المنظومة.

فنجد تورين مثلا الذي حاول السير على نهج شتراوس وألتوسير وفوكو ، والذين كانوا يسعون إلى الانقطاع المعرفي والتمرد على الطبقية السائدة في المجتمع وإيجاد نسق يتعارض والأيدليوجيا الاجتماعية المنتشرة عن طريق إيجاد نسق فوقي يسمو على كل الأنساق الراهنة.

" أن تورين يتحدث في لغة بلاغية جارفة إلى أن علم الاجتماع نفسه جانب من جوانب الإنتاج الاجتماعي (لا يظهر إلا في مرحلة تاريخية معينة) رافضاً كل سيسيولوجيا القيم السائدة بذريعة أنها تلائم الأفراد أكثر ما تلائم الأنسقة " [3].

رؤية تورين اتسمت بالرؤية المبرْمجة والتي توجه المجتمع إلى قوانين تحكمها أنساق تحدد السلوك الفردي والذي يخضع إلى مجموعة من التوجهات ، هذه التوجهات نفسها يحددها الطراز الذي يمارس بها المجتمع الفعل على نفسه . ولا يعنينا بالتحديد ما يرمي به تورين من مفاهيم معقدة استحدثها على طريقته الاجتماعية الصارمة و الذي يعنينا بالضبط وبشكل مباشر هو أنه كان يرى

---

(1) انظر، صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 285.

(2) انظر، آن جفرسون ، و ديفيد روبي ، النظرية الأدبية الحديثة ص 25.

(3) إديث كريز ويل ، عصر البنيوية، ص 192.

أن المجتمع كلما قل تصنيعه ضعفت تاريخيته وأن التقاليد السائدة فيه بمثابة أيقونات رمزية تستعار وتوظف بشكل عقلاني ([1]).

وأما ألتوسير فقد حاول تفسير الماركسية تفسيراً علمياً بنيوياً ، دون الرجوع إلى مفاهيم (الإنسان) و(التاريخ) و(الممارسة)و(الاغتراب) ، فقد جعل نوعاً من التلاقي بين الماركسية والبنيوية في نزعة مضادة للإنسانية، ترفض تفسير التاريخ والمجتمع بالاستناد إلى مفهوم (الإنسان) أو (الذات). فمرد بنيته الاجتماعية تتلخص في نقل الفلسفة من الوضع الأيدلوجي إلى الوضع المادي، عبر المادية الجدلية هي (المجالات على كافة المستويات الاجتماعية : فلكل مستوىً من هذه المستويات بنيةً مستقلةً نسبياً ، و يتحدد الكل الاجتماعي بالبنية المعقدة المكونة من الترابط المنتظم للمستويات البنبوية كلها[2].

والممارسة الاقتصادية في نظره ليست وحدها هي المحدد لهذا الكل ، فالبنية تلعب في الاقتصاد الدور الرئيسي في توزيع الأدوار على الأفراد من خلال وصفهم في واقع إنتاجي يتحدد بعلاقات بنيوية معينة تفرضها طبيعة العلاقة الإنتاجية[3].

أما الناظر إلى فكر شتراوس يجده قد تأثر في بداية شبابه بكل من ماركس و فرويد إلا أنه جرد تصوراتهما من أبعادها التاريخية ، ولا شك أن اتجاهه إلى الأنثروبولوجيا عن طريق مدرسيه، كان له أعمق الأثر على نزعته اللاتاريخية ، يضاف إلى ذلك اهتمامه بعلم الاجتماع الفرعي ، كما تمثل عند مؤسسه دوركايم فمن المعروف أن (دور كايم) اتخذ موقف العداء أو عدم الاكتراث من الاعتبارات التاريخية... إضافة إلى تأثره بعالم اللغة دي سوسير السابق ذكره ،

فنجده استعار منه منهجه في البحث اللغوي ، وطبقه على ميدان الأنثروبولوجيا، فقد توافقت نظرة شتراوس السلوكية في مجال التاريخ مع نظرة دي سوسير السكونية في مجال اللغة ، فسوسير درس اللغة بدون الإشارة إلى أصولها التاريخية، وشتراوس درسها في ضوء تطورها الزمني. وعلى الرغم من أن دي سوسير قد أكد شرعية الموقفين معا؛ إلا أنه كان أكثر ميلاً وانحيازاً واهتماماً بالموقف الأول المتعلق بتأكيد عنصر الثبات في اللغة[4].

بالعودة إلى شتراوس فقد عزز رفضه للتاريخ والمجتمع من خلال دراساته الواضحة والتي نستشف منها عرضه الدؤوب على أن دراسة المجتمعات لابد وأن تكون ضمن استبعاد السيرورة التاريخية لها، وبعبارة أدق أن الأنثروبولوجيا الشتراوسية تقوم على دراسة الشروط اللاواعية للحياة الاجتماعية.

---

(1) انظر ، إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص 193 .

(2) انظر، محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص 38.

(3) انظر، السابق، ص 39.

(4) انظر، محمد الجزيري ، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس ص 22 .

وخلاصة أفكار ودراسات شتراوس تتمثل بثلاثة مبادئ ألا وهي :

1. أن اللغة نفسها يجب أن تدرس علاقاتها بالنظم الأخرى (سواء منها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية): أي أن البنية الداخلية لها الأولوية على الوظائف الخارجية.
2. أن الكلام ، وهو الشكل المسموع من اللغة، يجب أن يحلل إلى عدد محدود من العناصر البسيطة كالفونيمات على المستوى الفونولوجي.
3. عناصر اللغة يجب أن تحدد على أساس علاقاتها المتبادلة وفق علاقات مجدولة [1].

إذاً فاللغة والدلالة تعتبران أحد المفاهيم الأساسية في البنيوية والتي تطبع اتجاهها الفلسفي نحو علاقتها الداخلية وفق المنظومة والنسق المحدد لها.

وما من اتجاه بنيوي يتحدث مباشرة عن الموضوع ذاته، بل يلمس علاقاته وترابطاته ؛ أي يجري الحديث عما له دلالة ؛ إذ تدخل الدلالة بوصفها ممثلة الموضوع في ذهن الإنسان .

وبعد هذا العرض الاستكشافي لبنيوية شتراوس الأنثروبولوجية الاجتماعية يبقى السؤال مطروحاً لكل من تأثر بأفكار شتراوس البنيوية، وهو هل التزم شتراوس بالفكر الماركسي حقيقة؟ وهل يمكن أن يتفق موقفه من التاريخ والمجتمع مع موقف الفكر الماركسي؟

وللرد على تلك التساؤلات يقول اوكتافيو باز o.paz "أنه إذا كان شتراوس قد نظر إلى المجتمع باعتباره نسقاً من الاتصال فإنه من الطبيعي أن ينظر إلى الملكية الخاصة كعائق لهذا الاتصال. وكما أوضح رومان جاكبسون فإنه ليس ثمة ملكية خاصة في عالم اللغة، فاللغة اشتراكية بطبيعتها، لكن من ناحية أخرى يصعب القول بمشاركة ليفي شتراوس في نظرية ماركس القائلة بأن الثقافة ما هي إلا مجرد انعكاس بسيط للعلاقات المادية " [2].

حقاً لقد قبل مقولة ماركس الأساسية المتعلقة بأولوية البناء الاقتصادي على غيره من الأبنية. وفي كتابة عن العقلية المتوحشة أكد على هذه الأبنية، بل ذهب إلى مدى أبعد وصرح بإمكانية

تناول دراساته باعتبارها دراسة في النظرية العامة للأبنية الفوقية، كما تتمثل في أنماط الحياة وأشكال الثقافة في الأثنولوجيا Ethnology وعلى هذا النحو تبدو التطبيقات والممارسات العملية practices في موقع الأبنية الفوقية ؛ إلا أن ليفي شتراوس لا يكتفي بهذه التفرقة ؛ بل يؤكد ضرورة وجود وسيط بين مجال دراسة المجتمعات البدائية عبر التاريخ وهو عبارة عن الرصد والملاحظة وبين التطبيقات العملية على أرض الواقع. وهو نموذج تصوري طرحه The

---

[1] انظر ، جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ص 35 .وانظر ناطق خلوصي، البنيوية، وانتاج المعنى مقال مترجم ص 58 من جريدة التآخي الالكترونية http://www.taakhinews.org 28 يونيو 2007 .

[2] محمد الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس ص22

Conceptual Framework بواسطته يمكن لكل من المادة والصورة التحقق باعتبارهما بنية ، أو باعتبارهما كياناً عقلياً وتجريدياً معاً[1].

وقد لاحظ "باز" أنه من خلال هذه النظرة التي يراها شتراوس عـن التـاريخ والمجتمـع يبطل العلاقة المزعومة والتي تدعي تآزره مع الماركسية و أفكارها حول قضية المجتمع والتـاريخ. فعند ماركس لا يمكن أن نميز بين علاقة الإنسان وتفاعله المباشر بالأشياء وتعبيره من البشر عـن التفكير في المنازعات حول واقعية أو عدم واقعية الفكر باعتباره مستقلاً عن الممارسـة والتطبيـق تنتمي إلى مرحلة المدرسة وحدها ، إذ لا يمكن فصل التاريخ عن المجتمع والتعامل مع المجتمعـات كمادة أو عينة معزولة عن كل الارتباطات الخارجية والتاريخية التي لها علاقة وثيقة بها ومن هنـا كان الفرق الواضح في الفكر الشتراوسي والماركـسي فبرأيـي أن شـتروس كـان يعلـق ولاءه للماركسية الصارمة التي تحث على المشاركة والتفاعل المدمج ضمن الحـراك الاجتمـاعي وفـق المنظومة التاريخية والتي كانت تقدسها.

إلا أن دراساته وأبحاثه التي كان يستعرضها في الميدان البنيوي كانت تفصح عكـس مـا يعلن ويوافق ذلك الولاء[2].

ونعود لأوكتافيو باز إذ يقول: "أن الطبيعة عند ماركس هي تاريخية بالدرجة الأولى، ومن ثم تقـدم المادية الماركسية تصوراً تاريخياً للمادة. مضيفاً أن النزعة المادية القديمة قد أكدت أولوية الطبيعـة الخارجية فإن الماركسية ترى أن الطبيعة الموضوعية المستقلة عن الذات، لا وجـود لهـا فالعـالم المحسوس ليس هوعالم الموضوعات، بل إنه عالم المادة المـشكلة والمتحولـة بواسـطة الفعاليـة الإنسانية والوعي الإنساني ما هو إلا انعكاسٌ لهذه المادة التي تتحدد بالارتباط التـاريخي للمجتمـع وأن هذا الوعي ليس من إنتاج الطبيعة البدائية وإنما من إنتـاج الطبيعـة التاريخيـة Historical Nature أو بعبارة أخرى أنها نتيجة للمجتمع ووسائله في الإنتاج، فلا الطبيعة ولا الفكر المعـزول يحددان فكر الإنسان وإنما نشاطه وعمله وتاريخه" [3].

حقيقةً بعد هذا العرض نستنتج أن أول من حمل لواء البنيوية الأنثروبولوجية الاجتماعيـة. وجد نفسه في مأزق يحله من ولائه المزعوم للماركسية وذلك من خلال تنـصله المقـصود بـشكل متدرج من خلال أطروحاته ونظرياته حول المجتمعات البدائية والفكر الإنساني المعزول بعيداً عـن التفاعل الحضاري و التاريخي باحثاً في علاقات القرابة والدم ، وهذا إن دل يدل ولا شك عن تلـك

---

[1] Paz, Wctavio –Claude Levi – Strauss Trauslated From The Spanish By J.S Bernstein And Maxine Bern Stein Cornell University Press – London 1970 P 113 -115

[2] انظر ، Paz, Wctavio –Claude Levi – Strauss– ، ص115.

[3] انظر ، السابق ، ص 116 .

الروح المتناقضة التي دخل بها شتراوس في عدائيته للمادية الجدلية والوجودية السارترية التي أشرنا إليها في مستهل الدراسة. إذ يظهر لنا أنه قولب تلك الأفكار على شكل رموز وعلاقات وقد اتحدت للتفاعل داخل منظومة منعزلة لتشكل بنية مستقلة وقائمة بذاتها ألا وهي دراسة تلك المجتمعات بمنأى عن أي تأثيرات خارجية فقد طرح "سوسير" الآنية والتطورية وألح على أن اللغة ليست موضوع التحليل المقارن عبر الزمن (تطوري) بل هي كل ذو تكامل واحتواء ذاتي ولا بد أن تدرس كمؤسسة في حد ذاتها مقابل هذا البعد جعل دوسوسير محور الدراسة الآنية منصبا على اللغة في شريحة زمنية واحدة تكفي لدراسة نظام اللغة في ذاتها بمعزل عن المسار الزمني [1].

وترتاب البنيوية من التصورات القائمة حول "التفكير البدائي" والتي ترى أن هذه الأنظمة من التفكير تعود إلى المرحلة الجد أولية من تطور المعرفة، إذ أنها تقوم على تصور أن مجتمعاً ما (المجتمع الغربي) يمثل التعبير الأكثر تقدماً وتطوراً والأخرى بقايا المراحل السابقة. إن "البدائي" يميل إلى تأسيس أنظمة إدراكية على درجة كبيرة من التجرد كالأسطورة والدين هذه الأنظمة متكاملة ذاتياً ولا تتمثل لسيرورة التطور.ويظهر أن عقلية "البدائي" و "المتحضر" لا تختلف في النوع ولكن في طبيعة الظواهر التي تتعامل معها ...."[2].

إن التحليل البنيوي يعيد النظر في مسألة الزمن أو الوقت فالتاريخ يسجل التحولات عبر الزمن وينظم حقائقها من حيث علاقاتها بتعابير على مستوى الشعور ، أما البنيوية فتعالج علاقات هذه الحقائق بالظروف اللاشعورية للظواهر الثقافية وإن تطور المعرفة يتميز بـ "القطيعات". (Breaks) أو اللااستمراريات (Discontinuities) فكل مرحلة تاريخية تتضمن هوساً أو هاجسا مركزياً (Episteme) شكل من الوجود يقود المعرفة خلال حقبة تاريخية معنية ، وأن مسألة التحليل البنيوي ليست الإنسان مالك المعاني ؛ ولكن بنية المظاهر الثقافية التي هو (الإنسان) صانعها، فالنموذج البنيوي لا يعطي الإنسان مكانة خاصة في العالم الاجتماعي إذ إن الإنسان ليس "بالشئ" ولكنه نشاط تحكمه بنى – فالإنسان كإنسان لا يستحوذ على المعاني وإن المعاني موجودة بدلاً في نشاط الإنسان وهي لا تدرك إلا من حيث العلاقة مع بعضها أي البنى[3].

وبمعنى آخر تعتبر الدلالة أحد المفاهيم الأساسية في البنيوية والتي تطبع اتجاهها الفلسفي ، وما من اتجاه بنيوي يتحدث مباشرة عن الموضوع ذاته بل يمس علاقاته وترابطاته أي يجري الحديث عما له دلالة، وتدخل الدلالة بوصفها ممثلة الموضوع في ذهن الإنسان، أو هي العلاقة بين الإنسان والموضوع هذا والدلالة تدل دائماً عن شئ ما يقع خلفها، ويكشف عن معناه فقد اعتبر دي سوسير

---

[1] انظر ، فرناند دي سوسير ، دروس في الألسنية العامة ، ص 170 وما بعدها .

[2] انظر ، عزي عبد الرحمن ، ما بعد البنيوية والمعالم الثقافية العربية، مجلة المستقبل العربي، العدد 4243 . صادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية، د .ت ، ص 43 .

[3] انظر، السابق ، ص 43.

أن العلاقة بين الدال والمدلول أحد المبادئ الأساسية للبنيوية كما ذكرنا أنفاً وأن هذا المبدأ يقع في بنية الأنثروبولوجيا لدى شتراوس ويشاطره المنطلق والأفكار القبلية والتاريخية عند فوكو، و اللاشعوري لدى لا كان ، ونظرية (الموضة) لدى بارت، هذه الأنماط المختلفة يوحدها البحث العقلاني في منظومة الدلالات ونماذج الأدوات المنطقية المنهجية والتي كانت تسعى البنيوية الاجتماعية وغيرها في التعامل بشكل علمي بنيوي المدخل لوضع وحل المشكلات الفلسفية الأساسية: مشكلة الإنسان ، وعلاقاته المتبادلة مع العالم، وتناقضات البنية والتاريخ و الذات ، الموضوع..إلخ إذ ترفض البنيوية النظر إلى الإنسان بوصفه مقياس جميع الأشياء، أو بوصفه مركز التنظيم والإحاطة بالعالم ؛ فالإنسان فاقد لأي دور مبدع ونشط ، وينظر إليه بوصفه نسقاً من العلاقات والترابطات التي تُعكس .

وبهذا المعنى يقول أ. ساخا روفا أن البنيوية تبتلع الإنسان أو تقوده إلى الإنحلال دون النظر بوصفه كائناً مبدعاً وبوصفه موجوداً اجتماعياً ذاتاً للتاريخ ، فهم يرون في الإنسان كائناً سلبياً خاضعاً لبنية حيادية ، يدحضون مفهوم الإنسان نفسه، بوصفه مفهوماً لا علميا ومحكوم عليه بالموت في عملية تطور العلم اللاحق[1].

ولعل التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعياً مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي تقوم به التكنولوجيا وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التي كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان نفسه.

وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلي مجرد، تكمش دور الإنسان في تشكيل الحياة ورسم واقعه الملموس بريشة الأدب المنبثق من خلال هذا الواقع.

لقد ندد النقاد الغربيون بالبنيوية وطريقة تعاطيها مع الإنسان والمجتمع والتاريخ من خلال أطرها النظرية والإجرائية، وهذا التنديد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالت تصريحات النقاد الغربيين بهذه الأزمة ومن بينهم (روجيه غارودي) ؛ إذ انتقد مفهوم البنية، التي تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاث هي: الشمولية والتحولات والضبط الذاتي كما حددها بياجيه، ويردف "والبنيوية في هذا المفهوم في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبعتها الدوغماتية نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات[2].

إذاً فالبنيوية في تصور غارودي هي آلة استلاب للذات الإنسانية بل هي طريق يؤدي إلى انقلاب البنية من التاريخ والمجتمع، ويتضح ذلك عند ألتوسير وتلامذته، يقول غار ودي "إن

---

[1] أ.ت سخا روفا من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ص168 .

[2] انظر ، روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، دمشق، ط3,1983، ص103 .

ألتوسير وتلامذته يجدون أنفسهم مضطرين بحجة التطهير المفهومي والدقة العلمية إلى أن يسقطوا من الرأسمال كل ما ليس بنظرية خالصة للمفهوم والبنية، وإلى أن يقصوا من التاريخ كل ذات، وإلى أن يجعلوا حركة البنية بالذات غير مفهومين ؛ بل إنهم لا يحجمون حين يتحدث ماركس عن الذات باتهامه الافتقار إلى الدقة، وبالرجوع القهقري إلى الأنثروبولوجيا، وبالسقوط من جديد في الأيدولوجيا " [1].

وبالعودة إلى القطب المهم في البنيوية الاجتماعية "شتراوس" نجد أن رؤيته للإنجازات العقلية للجنس البشري، كما سجلت في جميع أنحاء العالم يرى أنه يوجد هنالك طابع عام يميل دائماً إلى تقديم بعض أشكال النظام، فإذا كان هذا الأمر يمثل حاجة أساسية للنظام في العقل البشري إلى افتراض مثل هذا النظام للكون، ومتى توصلت البشرية لنظام يتسم بالشمول والكلية، أصبح عليها أن تتخذه منطلقاً لها في التعامل مع العالم، ويؤكد هذا اقتران النظام العالمي الجديد بنهاية الأيدلوجيات ونهاية التاريخ وهكذا يمكن أن نكتشف في فكر شتراوس ما يعد من قبيل الإرهاصات الموحية والمؤثرة في نشأة مقولة نهاية التاريخ [2].

وباسم سيادة النسق أو النظام أو البناء، لا مجال لفعالية الذات الإنسانية بمعزل عن هذا النسق.

إن رفض شتراوس وأتباعه لأولوية التاريخ هو رفض الصدارة للبعد الزماني على المكاني ولأن تصور الأحداث المتعاقبة للمجتمعات يوقع الفيلسوف والعالم والناقد في خطأ تخيل اتصال مزعوم يسميه بالتقدم، علماً أن هذا التقدم والتعاقب للأحداث ليس على وفق تصوره وتفسيره لها.

وقد يرى أن مفهوم الإنسان لا بد وأن يموت في عالم البنيوية فكما بدأ العالم بدون إنسان فسوف ينتهي بدونه ، إذ أن الإنسانية في نظره لم تعمل إلا على بث الاضطراب في النظام الأصلي وإن موت الإنسان في رأيه يحمل في طياته إيماناً خفياً بإنسانية جديدة تقدم العالم على الحياة.

تلك كانت نظرة شتراوس المغلقة نحو المجتمعات الإنسانية وكأنه يراها بشكلٍ مصغرٍ أشبه بعينة تجارب يضع عليها الفرضيات التي تناسب تحليلاته ؛ فتجعلها أسيرةً لتلك النظرة المنغلقة .

*****

---

(1) انظر ، روجيه غارودي ' البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ص 104.

(2) انظر، محمد الجزيري ، االبنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، ص 202.

جولدمان والبنيويةالتكوينية

وفي خضم هذه التناقضات والرؤيا الفلسفية والعلمية المجردة ، في التعامل مع التاريخ والإنسان، ظهر لنا ما يعرف "بالبنيوية التكوينية" والتي أسهم في صياغتها وبلورة فكرها الفرنسي الروماني الأصل (لوسيان جولدمان) *.

والذي بدوره أظهرها بشكلٍ مُلحٍّ ، باثاً فيها روح التوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحياناً، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً.

استمد جولدمان طروحاته من خلال تأثره الواضح بأفكار المجري جورج لوكاش ، والذي طور النظرية النقدية الماركسية باتجاهات سمحت لظهور "البنيوية التكوينية" والتي من خلالها أراد جولدمان أن يبث روح النقد السيسيولوجي من جديد على غرار النقدية الماركسية ولكن برؤيته التكوينية أو التوليدية في قالب لا يخرج عن السطوة البنيوية والتي لا بد وأن تحتويها لتكون فرعاً من فروعها السيسيولوجية ، أصر جولدمان على أنه ينبغي للناقد أن يرى العالم من زاوية أخرى تكون أكثر وعياً وإسهاما في إجلاء الفكرة الغائبة عن النظرة المعهودة له سيما وأن البنيوية الجديدة أسهمت بشكل واضح في تغيب الأديب والناقد والإنسان عن المجتمع والتاريخ ، أراد جولدمان أن ينهض بتلك التصورات راسماً لنفسه خطى يسير عليها بشكل أكثر ايجابية كما كان يتصور[1].

كان محور اهتمامه في منهجه البنيوي هو الفئات الاجتماعية والتي تشكل إبداعاً ثقافياً ، متجاوزاً الإبداعية الفردية لكل شخص في المجتمع الواحد ، فقد أطلق رؤيته (الرؤية الكونية) التي تفرض ثقافتها على الكاتب ، مشدداً على دور الجماعة الفعال في تكوين الوعي الإبداعي ، والذي ينشده من تلك النظرة [2].

اهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبي دراسةً تكشف عن الدرجة التي يجسد بها النص بنية الفكر أو رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب ، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقتراباً دقيقاً من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية، يصبح أعظم تلاحماً في صفاته الفنية [3].

---

* لوسيان جولدمان ،(1913.1970) روماني من مدينة بوخارست ، له عدة مؤلفات خاصة في علم الاجتماع البنيوي ، أشهرها (من أجل سوسيولوجيا الرواية، العلوم الإنسانية والفلسفة ، والماركسية والعلوم الإنسانية) وقد كانت أغلب كتبه ومقالاته قد صدرت في منتصف الخمسينات إلى أواخر الستينات ، توفي وهو في قمة عطائه الفكري في عالم النقد البنيوي . انظر ، لوسيان غولدمان ، العلوم الإنسانية والفلسفة ، ترجمة : يوسف الأنطكي ، المجلس الأعلى للثقافة ، الكويت ،1996 ، ص 25 .

(1) انظر ، انظر ، تيرى إيجلتون ، الماركسية والنقد الأدبي ، ترجمة جابر عصفور، ص 37. ،40.

(2) انظر ، محمد خشفة ، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان) الطبعة الأولى ، مركز الإنماء الحضاري ، 1997 ، ص 15 .

(3) انظر ، السابق ، ص 40

ربما هذه نقطة تسجل له بالمقارنة مع ما ذكرناه سالفاً عن رؤية فلاسفة البنيوية وأنا أعني هذه التسمية لما وضعوه من فلسفة تقتضي إقصاء الإنسان وعزله عن الحياة فالإقصاء هناك كان مقصوداً وبشكل علني وصريح في التعامل مع المادة أو "البنية" أو العينة المحصورة للدراسة بشكل مجرد بعيداً عن الدور الفعال لذلك المخلوق الإنساني الذي هو من صنع وإبداع تلك الأشياء.

ونعود لجولدمان إذ أنه اعتبر القيم الروحية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي، وقد استند على أن هذا الواقع له تأثير محاولاً أن يدخل فيه الحد الأدنى من التضامن والوحدة (الجماعة) الإنسانيتين. معتبراً أنه لابد وأن تكون هنالك علاقة بين الحياة الأدبية والحياة الاجتماعية.

وهذا هو ما يعنينا في مجمل هذه الدراسة تسليط الضوء على الواقع الأدبي وموقعه من البنيوية.

البنيوية التكوينية (التوليدية) :

لابد قبل كل شئ من التنويه بأن التكوين أو التوليد هنا لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته. فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جداً، ولا يخفي جولدمان عدم ارتياحه لكلمة "بنية" لخشيته من الثبات والسكون الذين يمكن إضفاؤهما عليها. فهو يرى أنه لا يجب أن يتكلم عن البنى؛ لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادراً ولفترة وجيزة ؛ وإنما يجب التطرق إلى عمليات تشكل البنى[1].

والبنيوية التركيبية التكوينية هي عبارة عن بنية ترتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية، إذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنساني أو اجتماعي معين، لأنها تقيم توازناً بين الفعل والفاعل أو بين الأشخاص والأشياء. إذاً فصفة تكوينية أو توليدية هنا تعني الدلالية، دون الرجوع إلى النشأة بالضرورة[2].

ربما أراد جولدمان أن يميز نفسه في بنيته التكوينية من خلال دمج البنية بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والتي محركها الأول والأخير الجماعة (الإنسانية) فهي نقطة في نظرنا تحسب له إذا ما قارناه برؤية من سبقوه من خلال استعراضنا لهم. إذ أن تعاملهم للبنية الدلالية كان نابعاً من منطلق تجريدي يعزل البنية وعلاقاتها عن كل المؤثرات الخارجية التي تربطها بها سيما وأن هذه المؤثرات أساسها الإنسان ، والحراك الاقتصادي الذي تسيره الجماعة.

وقد اتضح لنا ذلك من خلال رفضه إطلاق صفة أو اسم بنية على منهجه فهو ربما لا يريد أن يلبسها ذلك الثوب الذي اعتادت أن تلبسه في منهجية مروجيها.

---

(1) انظر ، جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، 83 ص 77 .

(2) انظر ، السابق ، ص 77 .

العبقرية الإبداعية لجولدمان:

العبقرية المرتبطة بالإبداع الأدبي بالنسبة لجولدمان تشكل أهمية كبيرة على الصعيد الإستطيقي إذ تكمن أساسياته في أن ليس هنالك تعريف واضح يقوم على قبول العبقرية لديه.

بشكل واسع غير أن وجود أعمال أدبية، كأعمال دانتي، وشكسبير، وأعمال جوته التي يتجاوز مداها في بعدها العمل الأدبي، في ظروف سوسير تاريخية بالغة الدقة هيمنت على إبداعاتهم، قد فرض وجود تلك العبقريات بشكل لا يمكن نكرانه أو رفضه لدى النقاد والمؤرخين للأدب(1).

إن جولدمان يعتبر القطاع الثقافي مفضلاً له بدون شك، إلا أنه مع ذلك من الصنف ذاته الذي جميع قطاعات السلوك الإنساني فيه، والخاضع لنفس القوانين وخلاصة ما يبحث عنه جولدمان في هذه العبقرية الإبداعية – هو جماع من العلاقات البنبوية بين الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة ولا يكفي البدء بالنص أو العمل لكي ننطلق منها إلى التاريخ أو العكس.

ولكي نحقق هذه الغاية يقول "تيري ايجلتون" فما يلزمنا هو منهج جدلي يتحرك دوماً بين النص ورؤية العالم والتاريخ بحيث يكيف المنهج كل واحد منهما مع الآخر، وينظر إلى كل واحد منهما في ضوء الآخر(2).

بالرغم من أهمية الجهد الذي بذله جولدمان، فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه وهي بنظرنا لا تخفي عن المجتمع خاصة أنه طرح مفهوم الوعي الاجتماعي في فلسفة هيجلية مباشرة أكثر منها ماركسية، فهو ينظر إلى الوعي الاجتماعي بوصفه تعبيراً مباشراً عن الطبقة الاجتماعية، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن هذا الوعي والنموذج الذي يطرحه نموذج منهجي عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات وبين التفاوت والانقطاع، أي بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع.

ولذلك ينحدر المنهج في كتابة المتأخر "نحو علم اجتماع الرواية" 1964 فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية(3).

---

(1) انظر ، محمد الإحسايني، البنيوية التكوينية وإشكالية تخارج الإبداع مجلة الحوار المتمدن ، العدد 1723 ، 2006 /3/11 . ، ص 3 .

(2) انظر ، تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي ، ص 40 .

البنيوية التكوينية وتأثرها بالماركسية :

تصدت البنيوية التكوينية للبنيوية المناقضة لها والتي دعا إليها شتراوس وبارت وفوكو وألتوسير ولاكان ... إلخ ، إذ ركزت منذ مدة طويلة على الأهمية الكبرى للبنى، بغية فهم التاريخ ترى نفسها مضطرة إلى الدفاع عن وجود الفاعل الجماعي، وعن أن البنية ليست جوهراً مستقلاً وفعالاً يترك الإنسان تحت تبعيته، وإنما هي صفة أساسية لتصرف الفاعل، فرديا كان أم جماعياً، إذ أنها تدافع عن أن أي تصرف إنساني إن لم يفهم خارج البنى التي يخضع لها (كاللغة وعلاقات الإنتاج والفئات الاجتماعية، ورؤى العالم... إلخ) فإن هذه البنى هي نتيجة الممارسة المسبقة للناس ، أي ممارسة الفاعل وستعود لها الممارسة الحالية لأنها تشكل لها طابعاً أساسيا وليس مسألة خارجية [1].

كثيراً ما أسند جولدمان منهجه في تحديد البنيوية التكوينية إلى أعمال "لوكاش" الشاب ، الذي وضع كتابين في غاية الأهمية هما "الروح والأشكال" ونظرية الرواية". ففي الكتاب الأول ربط لوكاش بين الإبداع والواقع المعاش، كما أنه يربط بين عالم الإبداع والعالم الحسي الذي نعيش فيه. لذا يترتب على الباحث الجاد أن يقيم علاقة قوية بين النص وسياقه الكامل الشامل. أما في الكتاب الثاني الخاص بالرواية، فقد طبق فيه لوكاتش مبادئ علم الجمال الهيجلي على تطور الرواية، فالرواية في نظره هي نتيجة فنية لوعي متميز للتاريخ[2].

لذا فإنه لا يهتم كثيراً بتحليل النص الروائي وتبيان خصائصه، بقدر ما يهتم بمتابعة الوعي التاريخي المنبعث منه، ولا بد في هذا الصدد كما يبين جمال شحيد من ربط هذين الكتابين بكتاب نظري ثالث هو "التاريخ والوعي الطبقي" والذي ركز جولدمان من خلال هذه الكتب على رؤية لوكاش إذ وجد فيها جماليات ثلاثة ألا وهي:

الشكل والبنية والشمولية ؛ إذ يرى تدرجاً مر به لو كاش وانتقل فيه من التأثير الهيجلي إلى التأثير الماركسي المادي، وكثيرا ما يستعمل جولدمان تسمية "البنية الدلالية" ليدل على مفهومي"الشكل" في كتابة الروح والأشكال" والشمولية" (في كتابة التاريخ والوعي الطبقي) والبنية الدلالية لدى جولدمان هي ركن من أركان البنيوية التكوينية ، التي شرع في تطويرها[3]

---

[1] انظر، جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لو سيان جولدمان ، دار ابن رشد بيروت، 1982,133، ص 74 .

[2] انظر ، السابق ، ص 74.

[3] انظر ، السابق ، ص 75.

وقف جولدمان في تأسيسه للبنيوية التكوينية، موقفاً معارضاً للبنيوية الشكلانية اللسانية: إذ أن من وجهه نظره كان يراها عقبة ألسنية، تقف بشكل أساسي في وجه أي فهم ايجابي لعمل ثقافي [1].

إن ما يأخذه جولدمان في بنيويته التكوينية على البنيوية الشكلانية على الرغم من إقراره وفعالية المنهج الشكلاني – هو تعامل هذا المنهج الشكلاني مع الأدب تعاملاً يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات مما يؤدي إلى اعتبار النص كياناً لغوياً مغلقاً وهي ترتبط بوشائج قوية مع كافة أنواع السلوك الإنساني في سيرورته الاقتصادية والاجتماعية[2].

ومن وجهة نظر جولدمان للبنيوية وفق رؤيته الخاصة وتعامله معها من منظور اجتماعي أن مفهوم (البنية) ينطلق من تصور "بياجيه" الذي يرى أن البنية توجد عندما تتمثل العناصر المجتمعية في (كل شامل). و جولدمان لا يقصر مفهوم البنية على المظهر الثابت، لأنه يعتبر عمليات التوازن أبنية نشطة يتعين على الباحث أن يرصدها من خلال تحركاتها[3].

وقد استخدم مفهوم (البنية) وأضفى عليه مدلولات متعددة، تبعاً للسياق الذي يرد فيه ففي دراساته عن باسكال وراسين قصد بالبنية (النظام) أو (الكل المنظم) الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره التي تتحدد طبقاً لعلاقاتها داخل الكل الشامل. ثم قرن النظام الداخلي للأدب بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر الذي أنتج هذا الأدب. ومن هنا فقد اصطبغت قوانين البنية عند جولدمان بلون جدلي ماركسي، ولخصها في ثلاثة: الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الإجتماعية، والوعي الممكن فالضرورة الاقتصادية ناجمة عن الأنشطة التي يمارسها الإنسان في حياته وأهمية العامل الاقتصادي فيها، إذ يتوقف عليه إشباع الحاجات المادية، مما يشغل جزءاً كبيراً من حياة الإنسان، ويسهم بالتالي في تنظيم وعيه، بيد أن هذه الضرورة الاقتصادية في رأيه لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، والذي يحدد الوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية هو وضعها في عملية الإنتاج، وهي أساس (رؤية العالم) والتي هي صلب فكرة البنية ، التي تقاس بها الأعمال الأدبية عند جولدمان[4].

فالضمير الواقعي للجماعة هو جملة الضمائر الفردية، لكنه لا يصل إلى ذروة إمكاناته في الإطار الجماعي العام. بل يتجلى لدى بعض الأفراد الممتازين الذين هم مبدعو الإنتاج الثقافي العام. وتعود أهمية أعمالهم إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعي الذي ينتمي إليه المبدع[5].

---

[1] انظر ، بشير تاوريت، اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية ، مجلة علامات، 58 مجلد 15 ديسمبر.2005، ص158.

[2] انظر ، السابق ، ص 158.

[3] انظر ، السابق ، ص 158 .

[4] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية ص 52.

[5] انظر ، رامان سلدن، ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور ، ص 68,67 .

وتتبني منهجية جولدمان السيسيولوجية على اعتبار العمل الأدبي أو الفني عملاً كلياً، أي دراسة كبنية دالة كلية. وهذا يستلزم تحليل النص بطريقة شمولية وذلك بتحليل بنيانه الصغرى والكبرى من خلال تحليل عناصره الفونولوجية والتركيبية والدلالية والسردية والسيمولوجية دون أن نضيف ما لا علاقة له بالنص. إذ علينا أن نلتزم بمضامين النص دون تأويله أو التوسع فيه، وبعد ذلك نحدد البنية الدالة والرؤية للعالم المنبعثة عن الوعي الممكن نقوم بتفسير تلك الرؤية خارجياً، وذلك بتحديد العوامل المؤثرة في هذه البنية وكيف تشكلت من خلال رؤيتها للعالم[1] .

وهذا يعني أنه لابد عند إضاءة النص الأدبي وفهمه فهماً كلياً وحقيقياً من الانتقال إلى خطوة أساسية، وهي تفسير النص خارجياً بالتركيز على العوامل التاريخية، والإجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية، على الرغم من الطابع الفردي لما هو نفسي[2].

و هذا يعني أن البنية الدالة ذات الطابع الفلسفي لا يمكن أن تبقى ساكنة، بل لابد من إدراجها ضمن بنية أكثر تطوراً لمعرفة مولداتها وأسباب تكوينها، لذلك سميت بالبنيوية التكوينية (structuralism genetique) من خلال هذا العرض استنتج جمال شحيد تعريفاً للبنيوية التكوينية التي استوضحها في منهج جولدمان؛ إذ نعتبره أنسب التعريفات التي قصدها جولدمان في كتاباته.

منطلقات التحليل التكويني:

اعتمدت تكوينية جولدمان على محاور أساسية لابد من الانطلاق منها لتحليل النص الأدبي تحليلاً سيسيولوجيا استند عليها جولدمان وفق رؤيته المنبثقة نحو تلك النصوص وضرورة ربطها بالواقع الاجتماعي.

1. الفهم والتفسير :

فالفهم عنده هو التركيز على النص ككل دون الإضافة لأي شئ من تأويلنا أو شرحنا والتفسير هو الذي يسمح بفهم البنية بطريقة أكثر انسجاماً مع مجموعة النصوص المدروسة ، ويستلزم التفسير من وجهة نظره استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدالة.

وحول هذه النقطة بالذات فإن الأطروحة الرئيسية لسوسيولوجية الأدب الجدلية لدى جولدمان هي أن هذه الصلة لا يمكن أبداً أن تتم مع فرد ما وإنما فقط مع ذات تتجاوز الفرد (جماعية) أي مع مجموعة اجتماعية[3].

---

(1) Zima, pier, Goldman, dialectiquc de l'immanence. Paris, ed. Universities, 1973.p.135

(2) انظر، جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، ص83.

(3) انظر، Goldman, Lucien, sciences et philosophies, ed, gont hier, paris, 1966. p 160

على الرغم من كل ذلك لم ينكر جولدمان أهمية وجود الكاتب في تفسير النص ؛ "بل اعتبره واسطة ضرورية لا تفسر وحدها تأصيل الأثر الأدبي وتكوينه وذلك عبر ربطه بمضمون الوعي الجماعي " [(1)].

إذاً من خلال هذه النقطة نستنتج أن جولدمان قد أكد بالفعل على أن النص الأدبي هو على صلة وثيقة بالواقع الاجتماعي للأفراد، إذ يجب علينا أن نفهم النص الأدبي من خلال ربطه بالواقع الفعلي الذي هو خارج هذا النص.

لكن كانت له شروط لتفسير تلك السيسيولوجية الأدبية ألا وهي:

1. بواسطة المجتمع الإجمالي (الوطن).
2. بواسطة الأجيال.
3. بواسطة الطبقات الاجتماعية.

من المؤكد أن كلاً من هذه الشروط تؤثر في الإبداع الأدبي، إلا أن هناك تساؤلاً حول إمكانية كل منها أن تبرز، بواسطة العلاقة الوظيفية، الشكل البنياني الذي يعطي العمل الأدبي معناه. وعلى هذا الصعيد يبدو أن المجتمع الإجمالي، مع أنه يشرح كثيرا من الصفات المهمة للعمل، لا يستطيع إبراز ما يشكل معناه الإجمالي، إذ غالباً ما ترقى أعمال مبدعة متنوعة وذات قيمة كبيرة إلى المجتمع الواحد نفسه خلال فترة تاريخية معينة. فإن راسين وموليير وديكارت وباسكال كلهم فرنسيون، لذا إذا كان ذلك يبرز كثيراً من العناصر المشتركة في كتاباتهم، فإنه لا يستطيع أن يبرز الفوارق بينهم [(2)].

أما توالي الأجيال فإنه ينطبق مع التعاقب الزمني للأعمال، إلا أنه يثير التحفظات مع نفسها فكثير من الأعمال المهمة والمتنوعة غالباً ما تعود إلى المجتمع نفسه والجيل نفسه بالإضافة إلى أنه يصعب إقامة علاقة وظيفية بين الجيل الذي لا يشكل واقعاً منظماً وبين الإبداع الثقافي الذي يشكل تنظيمه السمة الأساسية.

إذاً لعل ربط عملية التفسير لدى جولدمان كانت تعتريها جوانب النقص هذه التي لازمت رؤيته التفسيرية المشروطة ؛ ولكن هذا لم يمنع تميز بنيويته التكوينية عن باقي المناهج التي سبقتها ، والتي عزلت دور المبدع عزلاً تاماً عن عمله في عملية التفسير النصوص والبحث عن مسببات عمله الاجتماعية ، وربما هذا الأمر استأنس عند بعض النقاد العرب والذين اعتمدوا في تحليل نصوصهم المنهج البنيوي التكويني وذلك لرواج الاتجاه الماركسي فترة السبعينات من القرن المنصرم في العالم العربي .

---

(1) محمد خشفة ، تأصيل النص لدى جولدمان ، ص11 .

(2) انظر ، جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 110.

2. الرؤية الخاصة للعالم :

وهي بنظره مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن في معظم الحالات، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض في مجموعات إنسانية أخرى.

وهذا يعني أن رؤية العالم تتشكل عن طريق الأحلام والتطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار المثالية التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد وفق مجموعة اجتماعية معينة [1].

فهي باختصار تلك الفلسفة التي تنظر بها طبقة اجتماعية على العالم والوجود والإنسان والقيم، وتكون مخالفة بالطبع لفلسفة أو رؤية طبقة اجتماعية أخرى.

فمثلاً رؤية الطبقة البرجوازية تختلف عن رؤية الطبقة البروليتارية، ورؤية شعراء التيار الإسلامي مختلفة جذرياً عن رؤية شعراء التيار الاشتراكي في أدبنا المعاصر.

إذ أن قمة العبقرية لديه تتمثل في الطابع التجديدي لمؤلفين أمثال بودلير، رامبو، وريلكه، فهم يعبرون لأول مرة على الصعيد الحسي بطريقة ما بالنظر، وبالإحساس بالعالم يبتعدون عن كل ذاتية في تخمين وتقدير طبيعة عمل أدبي ما، فلا دخل للعبقرية في النجاح الأدبي المباشر.

فرؤية العالم لديه تتشكل من خلال تلك الأعمال العبقرية التي استطاعت أن تبرز من خلال انعكاس طور انتقالي بين عهدين موسومين بانهيار القيم القديمة، وظهور رؤية جديدة للعالم [2].

والكاتب العبقري لابد أن يجد له إحساساً جماعياً جديداً يتصف بالتقدمية البناءة والتي تقام على انهيار العالم القديم المليئ بالتناقضات والصراعات[3].

ومن خلال ما تقدم نجد جولدمان قد وضع للعالم رؤيةً محدودةً ربطها بالعبقرية والإبداع والتي ليست شرطاً أن تكون متوافرةً دائماً في الطابع الأدبي، ومن وجهة نظرنا لهذه الرؤية نجده بشكلٍ أو بآخر_ قد غض الطرف عن التاريخ القديم وما يحمله من قيم إيجابية أو سلبية، عن طريق الهدم الشامل لتلك القيم، وإيجاد قيم جمالية وحسية بقالب إبداعي جديد_

على الرغم من تمسكه الملحوظ بالماركسية اللوكاشية التي نادت بنصرة المجتمع والطبقات والنهوض به نحو الأفضل، نجده ينأى بنفسه عن التاريخ القديم إذ أنه لا يريد لها الالتفات للخلف، محاولاً أن التقدم بأفكاره نحو الصعود لقمة الإبداع في المجتمع.

---

[1] انظر ، جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، ص 111 .

[2] انظر ، جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، ص 78 .

[3] انظر ، السابق ، ص 78 .

لقد حاول في كتابه "من أجل سوسيولوجيا الرواية" أن يمهد لحل إشكالية الإبداع عبر طروحات منهجية ما، وعبر مصطلحات دقيقة كانت و لا تزال تثير نقاشات محتدمة في إمانها وعند شيوعها الذهبي الذي خلب لب النقاد والمبدعين والذين سرعان ما اصطدموا بمبادئها العالم.
إذ وجدوا صعوبة في تطبيقها على أعمالهم الإبداعية والتي لا تستغني عن التاريخ الاجتماعي والرؤية القديمة له. فهو مرجع وثيق يواصل إنتاجهم ويميز من خلال التجذر الدائم فهو بالنسبة لنا عبارة عن بنية تحتية ربما يوجد لها بعض التصدعات إلا أنها أساس كل ما هو جديد ينتج عن بنى صعدت فوقه باسم التجديد و الإبداع والتميز.

3. البنية الدلالية:

هي عبارة عن مقولة ذهنية أو تصور فلسفي يتحكم في مجموع العمل الأدبي. وتتحد من خلال التواتر الدلالي وتكرار بنيات ملحة على نسيج النص الإبداعي، وهي التي تشكل لحمته، ومنظوره ونسقه الفكري، ويحمل بنى العالم الإبداعي دلالات وظيفية تعبر عن انسجام هذا العالم وتماسكه دلالياً وتصورياً في التعبير عن الطموحات الإجتماعية والسياسية والأيدلوجية للجماعة.
ويحدد جولدمان الدور المزدوج للبنية الدالة باعتباره مفهوماً إجرائياً بالأساس فهو من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالاتها، ومن جهة أخرى، فهو المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية والأدبية أو الجمالية، فالعمل الإبداعي يكون ذا صلاحية فلسفية أو أدبية أو جمالية بمقدار ما يعبر عن رؤية منسجمة عن العالم إما على مستوى المفاهيم وإما على مستوى الصور الكلامية أو الحسية وإننا لن نتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها تفسيراً موضوعيا بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها[1].
إذاً فالبنية الدالة هي التي تسعفنا في إضاءة النص الأدبي وفهمه، كما تساعدنا فلسفيا وذهنيا على تحديد رؤية المبدع للعالم ضمن تصور جماعي ومقولاتي.
فالبنية الدلالية عنده قد لا تكون حاضرة في ذكر جميع أفراد المجموعة البشرية، فإنها لا تحقق إلا بشكل استثنائي عن طريق الفكر العلمي أو الفلسفي أو عن طريق العمل الاجتماعي أو العمل الفني الذي يقوم به أفراد متميزون أمثال، بيير، كانتط، نابليون وراسين[2].
ولا تتحقق هذه البنية إلا في ظروف خاصة، فلو أتى نابليون مثلاً في حقبة أخرى من تاريخ فرنسا، لما تأتي له أن يصبح رمزاً أساسياً من رموز الثورة الفرنسية البورجوازية بالرغم من مزاياه وإمكانياته الشخصية.ويرى جولدمان أن التطابق الممكن بين الإمكانيات الإنسانية الفردية وبين الوضع التاريخي هي ما نسميه بالعبقرية ، التي لابد وأن تتشكل الرؤية

---

[1] انظر Zima, pier, Goldman, dialectiquc de l'immanence. p.43
[2] انظر ، جمال، شحيد ، في البنيوية التكوينية ، ص 80 .

وعلى هذا المنوال يجب أن نقيس بالنسبة للموضوعات الأدبية والفلسفية[1].

نستنتج مما سبق أن جولدمان على الرغم من ولائه التام للماركسية وبالأخص اللوكاشية إلا أنه لم ينجح في الهروب من سطوة البنيوية ونظرتها المجردة للأشياء فهو بذلك يناقض نفسه من خلال شعاراته اللامعة و آلية تطبيقها وفق المنهج الصارم الذي وضعها في أطره التي تحتم عليها الانطلاقة وفق آلية معينة لها شروطها الجولدمانية والتي ارتبطت بأن تنظر إلى المجتمع من خلال طبقة معينة تكون متجانسة.

يصنفها المبدع تحت مسمى العبقرية الإبداعية التي من خلالها تتجسد البنى الاجتماعية في السيسولوجيا الأدبية.

وأنه من غير المعقول أن ننظر إلى المجتمع وفق طبقة اجتماعية معينة ، فهي بالتأكيد لن تساهم في التعبير الجاد والواضح عن واقع هذا المجتمع ، والأصح هو أن نتأمل مجمل الطبقات والفئات الاجتماعية من خلال التعبير الأدبي الصريح ، الذي يخرج بانسيابية دون وضع أِي شروط أو قيود للإفصاح عن هذا الواقع .

*****

---

[1] انظر ، جمال، شحيد ، في البنيوية التكوينية ، ص 81 .

البنيوية النفسية

ارتبطت نظرية التحليل النفسي بالنقد الأدبي ارتباطاً وثيقاً على اعتبار أن الأدب عبارة عن شعور يعبر بواسطة لغة تصدر عن مرسلها، والمتعارف عليه أن المرسل هو ذلك المبدع الذي أنتج رسالته بعد أن عاش في عالم ملؤه الإحساس والشعور، الذي من خلاله يتولد الحلم الإبداعي ؛ ليتفاعل مع ثيمات الواقع الملموس، وسواء كان هذا الشعور مفرحاً أم محزناً يظل تحت مظلة الإحساس الذي اختلج في نفس المبدع ؛ ليعبر عن ذاتية تجسدت بإبداعه الفني وبالتالي لا يمكننا أن نحاول مجرد المحاولة أن نفصل هذا الارتباط الوثيق بين عمل المبدع وتجربته الشعورية.

أما على الصعيد البنيوي فقد تعرضت هذه العلاقة لتقلبات كثيرة نظراً للتغيرات في الممارسة النقدية التي أحدثتها تلك التطورات في مجال النقد والتحليل النفسي، ونتيجة لذلك انتقلت البؤرة النقدية من سيكولوجية المؤلف – أو بديله، أي الشخصية إلى سيكولوجية القارئ، ومنها إلى العلاقات بين المؤلف والقارئ والنص واللغة – والتسمية وضعها فرويد عندما بدل نهجه العلاجي في عام 1886– كعلاج يبغي الكشف عن الكبت والجهر بما كان قد جرى إنكاره، والسبب الذي يجعل التحدث عن الأدب أمراً مناسباً للتحليل النفسي، هو أن لديه ما يقوله عن اللغة، فهو أولاً وقبل كل شئ العلاج الناطق "إذ أن العلاج ينطلق من الحوار بين المريض والمحلل، أما مادة التشخيص فهي لغوية إلى حد بعيد [(1)].

المرجعية الفرويدية:

كاد التحليل النفسي أن ينطفئ لولا ظهور جاك لا كان * في أوائل الخمسينات، كما أن تلامذة فرويد كانوا لا يزالون تحت تأثير سلطة ونفوذ المعلم الأكبر، مما جعلهم يبتعدون عن كل قدرة في الاستنباط والإبداع، فوقعوا فريسة ما يسمى بالأنا الأعلى التحليلي، ولم يبق لهم سوى التقليد مما أفرغ العمل التحليلي من قوته الخلاقة وديناميكيته الناجعة فأصبح هيكلية نظرية. من هذا المنطلق اعتبر لا كان أن العودة إلى فرويد هي السبيل الوحيد لتصحيح المسار التحليلي، لأن التحليل النفسي يتخطى فضيلته العلاجية، لكي يطال كل نشاط فردي في أي حقل وجد. ويبقى نموذج فرويد في مساره السبيل الوحيد لكل من اتبعه أن يكتشف الحقائق التي توصل إليها. الحقيقة ليست مطلقة إنما بالدرجة الأولى هي حقيقة تكمن في اللاوعي بحكم المكبوت، وإن غابت عن الوعي فهي تستمر بالتحكم في تصرفات الإنسان ومسلكه، فتفرز العوارض المرضية.

لقد تركز تبصر فرويد الأصلي على القوة المقررة للجانب اللاواعي من القول، التي كشفت عن إمكان إثبات أن الآليات الفاعلة في الإنسان والتوريات وزلات اللسان مشابهة لعمليات عقلية ولغوية معينة. وعلى الرغم من إمكان ظهور هذه التأثيرات في أشكال أخرى من القول إلا أن هذا

---

(1) انظر، آن جفرسون ، وديفيد روبي ، النظرية الأدبية والحديثة ، ص 208.

التبصر ينطبق على الأدب بصورة خاصة أي على مجموعة مختارة من الأعمال التي تحظى بالتقدير لهذا السبب أو ذاك، والتي تعتمد كثير في بلاغتها على الأدوات المجازية المنطوية على معنى متعدد[1].

مثل اللاوعي عند فرويد منظومة فرعية ديناميكية، أي منطقة أو طبقة تمثل جزءاً من منظومة أكبر من القوى المتصارعة ، فهي تحتوى على دوافع غريزية متصلة بعمليات التمثيل، خصوصاً رغبات الطفولة، التي تحاول أن تنفذ إلى الوعي وأن تنشط داخله، لكن بما أنها ليست جزءاً من السلوك "السوي" والمتحضر، فهي لا تستطيع فعل ذلك إلا متخفية في زي ما يسمى "تشكيلات توفيقية" كالأعراض والحلم والنكات وزلات اللسان، وتسعى هذه الدوافع أو الرغبات جاهدة للحصول على تصريف فوري ، غير عابئة بما ستصادفه في العالم الخارجي و تنظم هذه الدوافع لدى فرويد بواسطة ما اصطلح التحليل النفسي على تسميته "العملية البدائية" التي هي نمط من الفعالية الذهنية حيث تنساب الطاقة بحرية بفعل آليات معينة تعتبر فاعلة ليس في الحياة اليومية فحسب، بل في أعمال الفن والأداب الحسية الخارجية أيضاً ، كما هو الحال بالنسبة لكثير من الكتاب[2].

إن بصيرة فرويد الأساسية لم تكن بوضعية الادراكالمعرفي في وجود اللاشعور، ولكن في أن له بنية، وهذه البنية تؤثر بطرق لا حصر لها على أقوال البشر وأفعالهم، وهكذا تكشف عن نفسها وتكون قابلة للتحليل، ويكون ذلك عن طريق الآثار اللفظية المتصلة بالإدراكات الحسية السمعية ، فإذا أعيق وصولها إلى الجهاز الادراكي لم تصبح احساسات ، والمشاعر الوجدانية إما أن تكون شعورية ولا شعورية ، يحدد ذلك ارتباطها بالصور اللفظية التي بواستطها تتحول العمليات الفكرية الداخلية إلى ادراكات حسية فتكون برهاناً على أن جميع مصادر المعرفة ماهي إلا ادراكات حسية خارجية [3].

---

(1) انظر، آن جفرسون وديفيد روبي ، النظرية الأدبية الحديثة ، ص 208 .

(2) انظر ، السابق ، ص 209 .

(3) انظر ، سيجموند فرويد ، الأنا والهو ، ترجمة : محمد نجاتي ، دار الشروق ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، 1982 ، ص 38، 39 .

جاك لاكان والبنيوية النفسية

لقد اتخذ لا كان منذ البداية في تعليمه الشفوي المستمر موقفاً انثروبولوجيًا: إذ أكد على الدور الحاسم للممارسة اللغوية ولنظرية اللغة في التحليل النفسي، معيداً النظر في تراث فرويد على ضوء اللسانيات والأنتولوجيا ، فاستطاع أن يعدل النظرية "الفرويدية" وأن يجعلها مقروءة من طرف من ليسوا اختصاصين في التحليل النفسي ، ومن حيث أنه كان الوحيد تقريباً الذي استطاع أن يفهم التأثير الأيديولوجي لفرويد خارج مجال العلاج النفسي فقد أنشا في عام 1962

ما يعرف بنظرية الخطابات في أربعة أنماط أساسية:

1. خطاب السيد.
2. خطاب الهستيري.
3. خطاب الجامعي.
4. خطاب المحلل النفسي.

الخطابان الأولان يشيران إلى علاقة السلطة (سلطة السيد) بالمعرفة من حيث إن الهستيري لا يمكن أن يشفى بواسطة المعرفة الطبية التقليدية "فهو الذات المنشطرة، أو بعبارة أخرى فهو اللاشعور في حالة عمل، وهو يحرج السيد ويجعله ينتج معرفة[1].

إن الاكتشاف الذي قام به فرويد عبر الاضطرابات الهستيرية يدعو إلى التشكيك الجذري في كل من المعرفة والسلطة، فالجامعي والمحلل النفسي هما في تعاصرهما في موقعين متعاكسين:

أحدهما هو موطن معرفة، والآخر موطن عدم معرفة، الجامعي هو ذلك الذي ينقل الثقافة كمعرفة؛ والمحلل النفسي من حيث أنه يجهل ما يعرف، فهو ذلك الذي لا ينقل شيئاً اللهم إلا ضبطاً يمارس على كل ثقافة: مثل هذا الخطاب هو ذلك الذي يسميه خطاباً ينتمي إلى الحقيقة، الخطاب الذي يتكلم بواسطة اللاشعور والذي يجعل من التحليل النفسي علماً يحاول إرساء أسسه[2].

التحليل البنيوي اللاكاني:

أكد لا كان أن الوعي ليس مبنياً على غرار اللغة فحسب، بل هو أيضاً نتاج لها، ولا بد لفهم هذه النظريات من خلال وضعها ضمن سياق مفهومي "سوسير" عن الدال والمدلول اللذين يستمد منهما لاكان بكثرة، فقد طرح سوسير فكرة الدال والمدلول باعتبارها تتعلق بكلمات تستخدم لتقسيم

---

(1) انظر ، جاك لاكان ، إغواء التحليل النفسي ،ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 ، ص 88 وما بعدها .

(2) انظر ، السابق ، ص 90 .

متواصل ويتحدث عن مستوى بلا حدود من الأفكار المشوشة، مفترضاً وجود مرحلة ما قبل لغوية، أي حالة بدائية فسوسير ليس معنياً بمشكلة الكيفية التي يمكن بها للأفكار أن توجد قبل اللغة[1].
وعلى هذا فالمادة التي يعمل بها المحلل النفسي إنما هي مادة لغوية بكل الأحوال ناتجة افكار ترجمت إلى ردات فعل بلغة معينة .

من تلك الفكرة التي اكتشفها أصبح الاهتمام منصبًا على كشف العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول، حيث تتجلى المهمة الرئيسة لمنهجية التحليل النفسي الفرويدي من خلال الكشف عن تلك الدلالة من خلال البحث المعمق عن دلالات لا يفكر المرء قط بوجودها. إن محاولة فك رموز تلك اللغة الرمزية بين الدال والمدلول تشكل خصوصية المدرسة الفرويدية في التحليل النفسي، حيث تتحول الأفعال النفسية بكل مظاهرها إلى لغة ذات معنى، ويغدو الحلم والتعبير العصابي يتصفان بقدرة التعبير بطريقة مقنّعة، وهذا بالضبط ما أكده لاكان من خلال إعادة قراءته لفرويد عندما اعتبر بأن كل نتاجات اللاوعي، بما فيها الحلم والعرض العصابي، لها دلالتها وبعدها الرمزي .

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلي عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر، فكثيراً ما يكون أدب الحداثة مشابهاً للأحلام في تجنبه القول بوجود مركز مسيطر تحتله عملية القص ، وفي تلاعبه الحر بالمعنى ولقد كتب لاكان نفسه تحليلاً مفصلاً لقصة إدجارآلان بو (الرسالة المسروقة) وهي قصة مركبة من حلقتين في الحلقة الأولى، يلحظ الوزير قلق الملكة بسبب رسالة تركتها عرضة للأنظار، على طاولة لم ينتبه إليها الملك... وفي الحلقة الثانية يرى دومان (المخبر الخاص) الرسالة مباشرة على حامل أوراق في مكتب الوزير ويلهيه ليستبدلها برسالة أخرى مشابهة لها [2] .

" ويوضح لاكان أن محتويات الرسالة لم تعرف قط، وأن تطور القصة لا يحدد بشخصية الأفراد أو محتويات الرسالة، ولكن بواسطة موضع الرسالة نفسها من حيث علاقتها بالشخصيات الثلاث في كل حلقة، ويحدد لاكان هذه العلاقات التي تتدرج فيها الرسالة تبعاً لثلاث أنواع من النظرات ،**النظرة الأولى** (نظرة الملكة ومدير الشرطة) لا ترى شيئاً، و**النظرة الثانية** (نظرة الملكة في الواقعة الأولى والوزير في الثانية) ترى أن النظرة الأولى لا ترى شيئاً ولكنها تعتقد أن سرها مصون ، و**النظرة الثالثة** (نظرة المخبر دوبان) فترى أن النظرتين الأوليين تتركان الرسالة "الخفية" مكشوفة، وهكذا فإن الرسالة تقوم بدور الدال إذ تنتج مواضع (أو مراكز) للذات بالنسبة إلى الشخصيات في القصة " [3].

---

[1] انظر ، آن جفرسون ، ديفيد روبي ، النظرية الأدبية الحديثة 219.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور ، ص ، 133 ، 134.

بنية اللاوعي:

إن بنية اللاوعي شبيهة ببنية اللغة" هذه المقولة الشهيرة من أقوال لاكان تشهد على أهمية ما يدين به لعلم اللغويات. إذ يقول جون ستروك: " بما أن اللغة صيغة على هيئة تشبيه ، فإن الأسئلة التي نسألها عن صيغة لاكان هي: ما مدى دقة هذا النوع من المقايسات وما مدى فائدتها؟ وهل يستحوذ الاصطلاح الأول (اللاوعي) على الأولوية المنطقية على الثاني (اللغة)؟ ولو عكسنا ترتيب المصطلحات فهل نحصل على الشئ نفسه أم على شئ لا يقل عنه أهمية، أم على شئ أقل قيمة؟ إن عمل لا كان في هذا المجال يتشكل من سلسلة من الإكتشافات ذات الاتجاهين اللاوعي على اللغة، واللغة على اللاوعي، قام بها بإهمال مستمر لرغبة القارئ في أن يحصل على علامات ثابتة على الطريق بحيث بقيت هذه الأسئلة بلا أجوبة شافية على الإطلاق[1].

ويريد لاكان التأكيد على أنه يريد أن يتخذ من النظرية اللغوية نقطة الانطلاق، فهو يرى تشابها بين مفهوم جاكبسون عن الكتابة والاستعارة المتصل بمفهوم سوسير عن التمايز بين النموذج الأفقي والنموذج العامودي الذي سبق شرحه، ورؤية فرويد، والتناظر الذي يعتمد عليه هو على الشكل التالي:

تتصف كل من الكناية والاستبدال بخاصية التجاور (أي أن الترابط بين مفرده وأخرى يأتي نتيجة تجاورها في السلسلة).

الاستعارة والتكثيف فيتصفان بالتشابه (ترتبط مفردة بأخرى بفعل تشابهها).

أما الكناية، فإن الذات لا تفهم سلسلة ترابط كلماتها أثناء تتابعها (ثمة سلسلة لانهاية لها من الدوال سعياً وراء إرضاء "حقيقي" أو ما يدعوه لاكان بالنقص.

أما الاستعارة يقول : " الرغبة تظهر من خلال استبدال المعنى السطحي استبدالاً استعارياً بالمعنى المكبوت. وما ترغبه الذات يظهر نفسه باستمرار وبالإمكان اعتبار الاستعارة عرضاً يكشف عن الرغبة المكبوتة، ويؤخر منفذاً للاوعي، من خلال الحدود بين الدال والمدلول" [2] .

وكما في حالة العصابي، حيث تقدم الأعراض الجسدية مفاتيح للاهتمامات اللاواعية بواسطة لغتها الجسدية، كذلك هي الكلمات التي قد تكون مؤشراً لتلك الاهتمامات، ويطلق اللاوعي إشارة إلى سلوك طريق خاطئ ويعتقد لاكان، بغلو بلاغي، بأن كل كلمة هي زلة لسان "فرويدية"، سواء كانت مدركة أم لا، باعتبار أن اللاوعي يبقى حاضراً أدركناه أم لم ندركه. وبهذا المعنى بالتحديد يعتبر لاكان الوعي مبنياً على غرار اللغة[3].

---

[1] جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص 147.

[2] آن جفرسون، ويفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص 224 .

[3] السابق ، ص 225 .

وإذا كانت اللغة تعني مساحة الفاعل الديناميكية بمدركاته وانفعالاته، وتوهماته، فإنها تتمثل "بجـدار" يتوسط ما بين الوعي واللاوعي فيسقط المعنى على جنبيه. ليؤكد لاكان أن نهاية التحرر من الـدال والمدلول تعني التحرر من عقدة الكينونة واللا كينونة[1] .

حجب الذات (الإقصاء) :

"وجد لاكان أن الذوات الإنسانية تدخل نسقاً موجوداً من قبل الدوال التي لا تتحدد معانيهـا إلا داخل نسق لغوي، فدخولنا في اللغة هو الذي يمكننا من أن نجد وضـعاً للـذوات داخـل نـسق علائقي (ذكر / أنثى، أب / أم / ابنة)، ويحكم اللاوعي هذه العملية والمراحل التي تسبقها " [2] .

حيث أن تركيب اللاوعي يكون مشابهاً إلى تركيب اللغة، فإذا كان فرويد ينص علـى أن اللاوعـي يستطيع في الأحلام أن يكشف مجموعة كاملة من الصور ضمن سياق موحد في جملـة واحـدة . أو أن يقوم باستبدال معنى شيء بآخر يكون مرتبطاً به، فإن لاكان يذهب إلى القول بـأن اللاوعـي يكون قاصراً تقنياً من تجسيد ما يريد الإفصاح عنه، وذلك بسبب تقيده بالصور المرئية. وبذا يجـب عليه أن يقوم بترجمة الدلالات الحرفية إلى دلالات مرئية، لأن نصوص الأحلامليست رمزية فقط بل إنها سرية أيضاً ، هذا وأن العمل المهم الذي قام به لاكان كان في إعادة تأويل أعمال فرويـد في مصطلحات علم اللغة التركيبي المتطور بحداثة الكُتّاب الفرنسيين عن طريقة سوسـور وبعـض الشيء من منهج جاكسبون [3] .

واضح أن بصيرة فرويد الأساسية لم تكن بكل وضوح تكمن في اكتشاف وجود اللاشعوري ؛ ولكن أن له بنية وأن هذه البنية تؤثر بطرق لا حصر لها على أقوال البشر وأفعالهم وتكشف عـن نفسها بهذا التأثير وتصبح قابلة للتحليل .

فاللاشعور كما يريد لاكان أن يقول يؤدي عمله وكأنه بنائية، فهو الذي يتكلم داخل الإنسان. ويعتقد لاكان في هذا الخصوص أن الأعراض السيكولوجية ذات طـابع لاشـعوري ويمكـن فـك رمزيتها بناء على هذا الأساس، وهذا ينسحب على ذكريات الطفولـة، ونمـط الحيـاة والمفـردات الخاصة. أما بالنسبة لفرويد يأخذ اللاشعور هيئة واضحة محددة وهو يحدد في الوقت نفسه كل ما لا ينتمي إلى اللاشعور مع ذلك توجد هناك أشياء غامضة وغير قابلة للمعرفـة وهـي تلعـب دوراً لا وضوح فيه. ومن هذه الزاوية يترك لاكان لنفسه أن يقرأ في رؤية فرويد منطلقاً للقول إن اللغة هي مفتاح الظاهرة اللاشعورية. ومن هنا يسعى لاكان إلى تطوير أبعاد هذه الرؤية في تفسير الأحلام ثم علم النفس وأمراض الحياة اليومية، وكتابة النكتة في علاقاتها مع اللاشـعور، ومـن خـلال هـذه

---

[1] انظر ، أمينة غصن ،جاك لاكان ممرضاً لهاملت، مجلة شؤون أدبية، العدوان، شتاء، 1998، د.ع ، ص 7.

[2] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور ، ص 129 .

[3] انظر ، جاك لاكان ، اغواء التحليل النفسي ، ص 79 .

الأعمال ليبرز لاكان المضمون النظري والعملي للغة وذلك وفقاً للصورة التي ينطلق فيها فرديناند سوسور في نظريته اللغوية والخاصة بالدال والمدلول[1] .

من خلال ذلك أعلن لاكان شعاراً يتلخص في عبارة (العودة إلى فرويد) تلك العودة التي أكد من خلالها التوكيد على منظومة اللغة في علاقتها بـ (اللاوعي) واكتشاف أهمية الدال في قيادة الوعي الذاتي للشخصية الإنسانية والخروج بفرضية جديدة أطلق عليها كما ذكرناً "نظرية المرآة" أو جدلية النظرة والتشيؤ في المكون النفسي للفرد، وقد اتفق معه بل وامتدحه ألتوسير مؤكداً "أهمية نظرية لاكان عن الذات غير المركزية (أو الذات المزاحة عن المركز) تلك النظرة التي كشفت عن الكيفية التي ينفصل بها فرويد انفصالاً جذرياً عن علم النفس التقليدي ، وبقدر ما أعلى ألتوسير من فكرة لاكان عن "مرحلة المرآة" فإنه جعل منها – على مستوى عالٍ من التجريد – أداة ثورية ممكنة" [2].

إن المرحلة المرآوية عند لاكان تجسدت قبل النظرة الأوديبية * ، دون التركيز على التشكيل اللغوي ، فهو ناتج من انعكاسات أفعال الأنا عند الأطفال منذ تنشئتهم الأولى ، وهذا ما اتفق عليه ألتوسير من خلال الطرح العلمي الذي أبداه في نظرته العلمية لماركس [3].

ولكن المزج بين نظرة فرويد العلمية إلى اللاوعي ونظرة ماركس العلمية إلى المجتمع – بالكيفية التي تحددها قراءة كل من لاكان وألتوسير، لكل من فرويد وماركس ، فإنه من وجهة نظر كريزويل " يمكن التوصل إلى نتيجة إيجابية تتجاوز كل المفاهيم الموحدة للأنا والذات، فإذا استطعنا أن نتعلم الكيفية التي تحول بها الموقف الأوديبي، على نحو نتجنب معه الحل النمطي الذي يبرر العلاقات التي يجب تقويضها، عندئذ تتأصل جذور الاشتراكية " [4] .

---

[1] انظر ، جاك لاكان ، اغواء التحليل النفسي ، ص 93 .

[2] انظر ، إديث كريزويل ، عصر البنيوية، ص217.

* أوديب: عقدة أوديب، هي مفهوم أنشأه سيجموند فرويد واستوحاه من أسطورة أوديب الإغريقية، وهي عقدة نفسية تطلق على الذكر الذي يحب والدته ويتعلق بها ويغير عليها من أباه ويكرهه وهي المقابلة لعقدة اليتكرا عند الأنثى.وكلمة أوديب كلمة يونانية وتعني (صاحب الأقدام المتورمة) و قد سمي أوديب بهذا الاسم في الاسطورة لأن والديه قد ثقبا قدميه بقطعة معدنية مما أدى لتورمهما وقد سماها فرويد بالبداية العقدة النووية، ثم سماها العقدة الأبوية. و أعطاها اسم عقدة أوديب بعام 1910. معترفا بقوله أنه كان يحس بمشاعر الحب لأمه و مشاعر الغيرة من والده معتبرا أن هذه المشاعر هي أمر شائع عند جميع الأطفال . انظر ، سيجموند فرويد ، الأنا والهو ، ص 54 .

[3] انظر ، إديث كريزويل، عصر البنيوية،ص 217 .

[4] السابق ، ص 217 .

وهنا قصدت كريزويل اتحاد النظرية النفسية الجديدة من خلال أفكار نفسية اجتماعية تمثلت بألتوسير ولاكان، مع النظرية الأم وهي آراء ماركس الاشتراكية و تحليلات فرويد الأساسية في توصيفه للذات الإنسانية؛ فهي صلة مباشرة وجدت بين التحليل النفسي والسياسة لتكوين أيدلوجية جديدة متمثلة في الجيل الجديد من أمثال لاكان وألتوسير.

وقد نبه لاكان إلى أهمية الواسطة اللغوية ضمن الذات الإنسانية، وضمن الحوار التحليلي، صياغة أهداف التحليل النفسي بصفته طريقة علاجية، وكذلك بصفته خطاباً أيدلوجياً وأخلاقياً، فالتحليل عنده لا يمكنه أن يستهدف إلا وصول الكلام الصادق، والكلام الصادق الذي يسعى التحليل إلى رعايته كلام تتصل فيه الذات اتصالاً كاملاً بالرغبة الأولى، وهي اللغة التي نسمعها في أوصافها لأحلامها وللأعراض التي تعاني منها؛ ولكن هذا الكلام الصادق لا يكون ممكناً إلا إذا اعترفت الذات بالنقص وعدم الاكتمال في داخلها، والنظام الرمزي للغة يقوم على هاتين الحقيقتين: [النقص وعدم الاكتمال] والسكنى داخل ذلك النظام معناها القبول بأن مصير المرء بوصفه ذاتاً هو الإزاحة التي لا نهاية مرئية لها [1].

من خلال ما تقدم في رؤية لاكان التحليلية نستنتج أن منهجيته اتسمت بالغموض المقصود من ورائه عدم الفهم إلى ما يرمي إليه من خلال تحليلاته التي بثها في الجسد البنيوي ؛ فهو بشكل أو بآخر يسعى إلى اللجوء إلى تحليلات غير مفهومة وغير مقنعة سيما وأنه من أشد المعجبين والمؤيدين للحركة السريالية ونحن لا نستغرب انتهاجه لهذا المسلك . فهو صاحب فكر مشوش ، أراد أن يتميز به عن طريق كتاباته التحليلية شديدة الخصوصية يصطنع تركيبها اصطناعاً مقصوداً لكي يمثل به لا لأن يشرح العمليات اللغوية التي تجري في اللاوعي.

إلا أنه من وجهة نظرنا تحليلاته بالنهاية تصب في مجرى الروافد البنيوية التي سبق و وأن أشرنا إليها، فالهدف واحد هو الإقصاء الفعلي للذات الإنسانية والنأي بها عن المشروع اللغوي والأدبي و التعامل المجرد مع اللغة كرموز تربطها علاقات ثنائية، هذه العلاقات بشكل أو بآخر ناتجة كردة فعل للتناقضات الخارجية المحيطة بها.

ولاكان في بنيويته النفسية أراد أن يصنع لنفسه شرنقة عنكبوتية لا نستطيع من خلالها تجاوز فكره أو حتى الوصول إلى نتائج ملموسة نترجمها على أرض الواقع النقدي، فمفهومنا عن النقد النفسي مفهوم واضح يجنح الناقد من خلاله إلى الغوص في نفسية المبدع وترجمة نصوصه من خلاله ومن خلال الحالة الشعورية التي يعيشها أو قد عاشها ، بمعنى آخر النص هو مترجم واضح لنفسية المبدع على أغلب الأحوال.

---

[1] انظر، جاك لاكان ، اغواء التحليل النفسي ، ص 99 .

وحسب ما عهدنا فإن الكاتب هو الذي يصنع لغته ويشكلها طوعاً لرغبته والرغبة بـشكل أو بـآخر تكون على قصد متعمد تجنح به للكتابة بشكل أو بآخر في التعبير عما يجـيش فيـه مـن مـشاعر وأحاسيس وانفعالات وردة فعل .. إلخ من السلوك الوجداني الإنساني، وأنـا أعنـي بالإنـساني، أو بآخر بغض النظر عن الطريقة التي يكتب بها إلا أن صفه الوعي تلازمه ملازمة لا تنفك عنه أبداً.

لا أنكر في هذه الدراسة أننى حاولت إجلاء مفهوم لاكان من التحليل النفـسي البنيـوي، إلا أنني في كل جملة كنت أكتبها عن رأيه في اللاوعي وعدم الفهم إلى ما يرمي إليه هذا الرجل وعنـد الانتهاء من تقصي تحليلاته، خلصت إلى نتيجة واحدة ألا وهي أنه عمـد إلـى أن يجعـل الـذات الإنسانية مسيرة ، تسيرها لغة تتكون من رموز جامدة، لا تستطيع التعايش معها بل لابد وأن نـزيح تلك الذات التي هي بمثابة عائق إذا اتخذت وإياها (اللغة) ، وأعيد وأذكر أن لاكان على الرغم مـن غموضه الواضح في طرح نظريته النفسية، إلا أنه ويتفق اتفاقاً ملحوظاً و أطروحات من سبقوه في ميدان البنيوية ذو التشعبات المختلفة في نكران الذات الإنسانية، والتعامل مع اللغة تعـاملاً مجـرداً، يهدف من خلاله التحرر من كل العوائق التي قد تؤثر فيها.

*****

البنيوية الفلسفية

إذاً ظهرت البنيوية كاتجاه للبحث في العلوم بدءاً بعلـم اللغـة واسـتقرت بالأنثروبولوجيـا والبحث في البنى الاجتماعية مروراً بعلم النفس، وحقق إنجازات لا يمكن لنا غض الطرف عنها في العلوم الأخرى، لكن ما علاقة ذلك كله بالفلسفة؟ وللرد على هذا التساؤل نقول إن الإنجازات البنائية في العلم قلما خلت من أبعاد فلسفية، وربما اتضح ذلك فيما ذكر آنفاً من سرد النتائج التي توصـلت إليها الأبحاث البنائية في مجالاتها المختلفة اللغوية ، الأنثروبولوجية الاجتماعية، والنفسية. صـحيح أن البنيوية قد ظهرت في الأصل كتعبير عن حاجة الإنسان المعاصر إلى "نظرية في العلم" ولكـن من المؤكد أن إعطاء الصدارة أو الأولوية للنظر والبحث عن " لغة " علمية قصوي لم يحـولا دون ظهور البنيوية بمظهر الموقف الفلسفي وبالتالي نجدها ترفض الفلسفات بكل ما جاءت به مـن رؤى قبلها لتولد لنا صورة جديدة من صور "التفلسف" البنيوي.

ويتضح هذا الموقف الفلسفي من الحوار المكثف بين أقطاب البنيوية أمثال ليفـي شـتراس وبين الفلاسفة وعلى رأسهم الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، وقد بينّا ذلك في مستهل الدراسة. ونقتصر هنا على القول بأن هذا الحوار قد أسفر عن تطرق البنائيين لموضوعات فلسفية من الدرجة الأولى ؛ فالتقدم في نظرهم أصبح "خداعاً بصرياً"، والمبادرة التاريخية هي محض "سراب" والفكـر ليس سوى سهم خاطف يخترق الإنسان كومضة البرق دون أن يُعرف له بداية (أصلاً) أو نهايـة .. باختصار أصبح الإنسان مفعولاً به لا فاعلاً.

لم يكن هذا غريباً على اتجاه مولع بالنسق systeme فالبنائيون على الرغم مما اتصفوا بـه مـن صراحة في التفكير، إلا أنهم يميلون إلى تفضيل النظام على التغيير، ولهذا فهم ضـد التـاريخ، لأن التاريخ يُهدم، أما النسق فيتصف بالثبات، والنسق الغفل هو سيد الإنسان العائش وهو لهـذا يقتـرن بصفة الإجبار.

يقول ليفي شتراوس: " لكي نتوصل إلى الواقع ينبغي أن نستعبد المعـاش" وإذا اسـتعبدنا المعاش، فإننا نستعبد تعبيرات مألوفة عاشت عليها الفلسفة حتى الآن مثل: "أنا أفكر" "أنا أتحدث" "أنا أعمل" ويتبع ذلك أيضاً رفض أي نشاط تلقائي للشعور(1).

ونلاحظ أن البداية للبنيوية كانت تستهدف الحذر والحرص على الموضوعية فالنسق هو عبارة عـن تفكير بارد يفتقر إلى الحماس، لا علاقة له بأشخاص، شيد بعيداً عن الذات الفردية أو الجمعيـة، ولا يعترف بوجود ذات قادرة على التعبير وعلى العمل المستقل.

هذا هو الموقف البنائي الفلسفي الذي انبثق عن تمسك البنائيين بإنجـازات العلـم وعـن رفـضهم لفلسفات الذات، والذي أصبح منظوراً ذكرياً يحمل بين طياته انقلابا فلسفياً حقيقيا، ليمثل ثورة مـن نوع جديد.

---

(1). Cloud –Levi-Strauss: Tristes Tooiques, plon, 1955. p63

ميشيل فوكو: وفلسفته البنيوية

إن الإنسان اختراع حديث العهد؛ صورة لا يتجاوز عمرها مئتي عام، إنه مجرد انعطــاف في معرفتنا وسيختفي عندما تتخذ المعرفة شكلاً آخر جديداً [1].

بهذه المقولة الشهيرة صرح ميشيل فوكو * عن أبعاد فلسفته البنيوية.

وقد تأثر ميشيل فوكو كثيراً بكتابات كل من الفلاسفة نيتشة، وهيدجر وليفي شــتراوس فــي صياغة فلسفته ورؤيته الفكرية القائمة على تجاوز الخطاب الإنساني، أو النزعة الإنسانية من خلال العمل على تقويضها؛ إذ يرى أن النزعة الإنسانية لم تخلق لدى الإنسان سوى الأوهام والأســاطير معتبراً أن الإنسان ما هو إلا مجرد انعطاف في معرفتنا، وهو اختراع حديث يعود إلى مئتي ســنة، ففلسفته تقف بالتضاد المباشر مع الفلسفة الغربية القائمة على الحداثة والنزعــة الإنــسانية والفكــر الجدلي التطوري الذي يأخذ بنظر الاعتبار التاريخ والظروف الاجتماعية والاقتصادية والــسياسية، في تطور المجتمعات البشرية، ومن ثم ولادة الأجهزة المفاهيمية وجميع القــيم التــي تــدخل فــي مجالات المعرفة البشرية. حيث اعتمد فوكو على النزعة التحليلية المعاصرة التي سادت أوروبا في الخمسينات من القرن العشرين كما ذكرنا آنفا، إذ اهتم كثيراً بنشأة العلوم وتاريخ الأفكار من الإنتاج المعرفي والنقاش الدائر في عصر معين[2].

قرر فوكو أن المعرفة الجديدة التي ظهرت بظهور الإنسان في القرن التاسع عشر – إنمــا هي بعينها التي سوف تجهز عليه، وآية ذلك أن "الفرد" الذي كان من قبل موزعاً بين "علم الفيزيــاء" و"علم الأحياء" لن يلبث أن يفقد ذلك القدر الضئيل من "الهوية" الذي بقي له، بــسبب توزعــه بــين فروع مختلفة من المعرفة، ألا وهي، علم النفس، وعلــم الاجتمــاع، والأنثروبولوجيــا، والتحليــل

---

[1] انظر ، عبد الرزاق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة بيروت 1992، ص128.

* ميشيل فوكو (1926 – 1984) فيلسوف فرنسي ، يعتير من أهم فلاسفة النصف الاخير من القرن العشرين ، تأثر بالبنيويين ،و درس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون"، وعالج مواضيع مثل الاجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون،أبتكر مصطلح أركيولوجية المعرفة . أرخ للجنس أيضا من " حب الغلمان عند اليونان " إلى العصر الحاضر في كتابه "تاريخ النشاط الجنسي". انظر ، عبد الوهاب جعفر ، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، دار المعارف ، الاسكندرية ، 1989 ، ص 24 .

[2] انظر ، عبد الرازق الداوي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص 133.

النفسي، وهي تلك المعارف التي تتقاسم فيما بينها رفاته، زاعماً كل منها لنفسه أن الجثه التي بين يديه هي الحقيقة بعينها[1].

إن فوكو يعتبر نفسه بالتأكيد منتمياً لثقافة موت الإنسان ومديناً لهؤلاء الرواد جميعاً، فهو مدين لكل واحد منهم بالمادة الفكرية التي استقاها منه، من أجل بلورة معالم مشروعه الفكرى الجديد، الذي يتحقق تحت شعار موت الإنسان واختفائه، وفي هذا السياق، فإنه لم يتردد في الاعتراف عند بداية طلوع نجمه، بإعجابه الكبير، وانبهاره بالفكر التحليلي المعاصر، كما تمثله اللسانيات البنيوية، ودراسات شتراوس الأنثروبولوجية. وما أثار افتتانه بذلك الفكر، هو بصفة خاصة استخفافه بالنزعة الإنسانية وإقصاؤه لمفهوم الإنسان[2].

أركيولوجيا المعرفة وتحررها من سطوة الإنسان:

لقد كانت فلسفة "موت الإنسان" فيما يمكن اعتباره برحلة أولى للمشروع الفكري عند فوكو إتماماً ومواصلة لما كانت البنيوية قد بدأته من قبل، من هدم لدعائم النزعة الإنسانية، والجدة التي حملها مشروع فوكو تكمن في أنه سعى لتحقيق غايته، في ميدان آخر جديد كانت البنيوية قد غفلت عنه حتى ذلك الحين، ونعني به ميدان نشأة العلوم والمعارف وتاريخ الأفكار، وقد عمل فوكو في هذا الميدان بحماس كبير موظفاً أدوات ومفاهيم جُل مضامينها مستوحى من البنيوية التي تسعى إلى مطاردة آثار الإنسان مظاهر الوعي والإرادة، والقدرات الإبداعية والذات، والتاريخ كسيرورة ومعرفة والمثل الأعلى الذي يطرح إليه هو إثبات أن المعرفة كمجال تاريخي تظهر فيه العلوم متحررة من كل فعالية مؤسسة، ومن كل إحالة إلى أصل، أو إلى نزعة تاريخية متعالية ونقده يتوجه إلى مفهوم الإنسان ذاته من أجل استئصال جذوره في الثقافة وفي المعرفة ومن أجل إضفاء الطابع الظرفي على حدث ظهوره ونشأته[3].

ويرى عبد الرازق الداوي أن النزعة الإنسانية والفكر الجدلي من خلال تأويل فوكو، متلازمان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر: فالفكر الجدلي يستدعي النزعة الإنسانية لأنها فلسفة للممارسة البشرية، وللتاريخ والاستلاب ، والنزعة الإنسانية تستدعي بدورها التاريخ لكونه كريما بالوعود بأن الكائن البشري سيتحقق في المستقبل كلية، وبكيفية أصيلة، وقد أكد فوكو من خلال ذلك على أن أكبر المسئولين عن النزعة الإنسانية، المعاصرة هما بالطبع ماركس وهيجل[4].

---

[1] انظر، عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، ص 307 .

[2] انظر ، عبد الرازق الداوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص 128.

[3] انظر ، السابق ، ص 128.

[4] انظر ، السابق ، ص 129.

وبالعودة إلى أركيولوجيا المعرفة وما ترمي إليه من معنى يحمل في طياته أصول المنهج الفلسفي لدى فوكو ، لابد لنا من التوقف أمام هذا المصطلح لنستجلى خوافيه.

الأركيولوجيا :

لقد كان لكلمة أركيولوجيا أهمية خاصة في تثبيت المصطلحات الكثيرة التي استحدثها ميشيل فوكو، فهو يستخدمها للدلالة على منهجه ويجعل منها قاسماً مشتركاً لتسمية مؤلفاته الفلسفية ؛ إذ نجد عنده "أركيولوجيا النظرة الطبية" و "أركيولوجيا العلوم الإنسانية" "وأركيولوجيا المعرفة"[(1)].

فكلمة أركيولوجيا (علم الآثار) مشتقة من اللفظ اليوناني أركيه arche أو "أرخايوس arkhaios الذي يعني "قديم"، ونحن نعرف أن دراسة الآثار القديمة تستلزم القيام بحفريات، من أجل استخراج أثار الماضي من طوايا الأرض، والعمل على إعادة تركيب الحضارات القديمة[(2)]

لقد شعر فوكو بصعوبة استخدام كلمة (أركيولوجيا) خصوصاً وأنها تتضمن أيضاً فكرة الأصول الأولى، وهذا في نظره يدخل ضمن مباحث الميتافيزيقا التي يرفضها تماماً، والهدف الحقيقي له هو أن يكشف عن ظهور بدايات نسبية، وهو بذلك محتاج إلى التاريخ كي يبدد خرافة الأصل، والتاريخ الذي يحتاج إليه فوكو ليس فكرة مجردة، بل هو يتميز بماله من كثافة وما به من قصور، وما قد يطرأ عليه من متقلبات أو لحظات توقف. والأركيولوجيا بالنسبة له هي بحث في ميدان صوري ومجرد عن كل سياق بشري أو تاريخي يهدف إلى الكشف عن القواعد الصورية لتشكل الخطابات التي تزعم قول حقيقة عن الإنسان في فترة تاريخية معينة، هذه مسألة يرى عبد الرازق الداوي تتأكد من خلال إلقاء الضوء على مؤلفاته الأركيولوجية، حيث أن القاسم المشترك بينها يحاول الكشف عما يسميه بمجموع الشروط القبلية التي تحدد نمط وجود الخطابات المعرفية في فترة تاريخية معينة، والكيفية التي توظف بها تلك الخطابات في الممارسات وفي السلوك والأركيولوجيا تسلم بأن خطاب المعرفة يمكن أن يدرس كظاهره موضوعية ومستقلة، فهي لا تهدف إلى تحديد الأفكار والتمثلات والصور والموضوعات والهواجس التي تختفي أو تظهر في الخطاب، ولكن الخطابات نفسها باعتبارها ممارسات تخضع لقواعد، وهذا يعني بوضوح التخلي عن دراسة الخطاب كما لو كان مجموعة من العناصر الدالة التي تحيل إلى قضايا ومضامين وتمثلات ومقاصد، مصدرها الذات والذرات[(3)].

---

(1) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، ص 71.

(2) انظر ، السابق ، ص 73.

(3) انظر، السابق ، ص 140.

ولا يخفي فوكو رفضه لأن تصنف أبحاثه وتحليلاته الأركيولوجية ضمن أحد فروع التاريخ، سواء تعلق الأمر بتاريخ الأفكار أو بتاريخ العلوم، فالأركيولوجيا التي يقترحها تبحث عن "الأسس" لا عن النشأة والتكون والتطور خلال الزمان. على ألا نفهم من الأسس هنا البدايات الكبرى أو اللحظات التاريخية الحاسمة التي أصبحت المعارف ابتداءً منها ممكنة البدايات التي يبحث عنها نسبية، ولا تتجاوز حدود فترة تاريخية معينة[1].

واضح مما تقدم أن أركيولوجيا فوكو، بدلاً من أن تكون بحثاً وعملاً في أحد ميادين التاريخ كما يوحي بذلك اسمها، فإنها تقترح نفسها كبديل عنه يقوم بالأحرى على أنقاضه ويولد من جديد

تلك هي أهم التوضيحات التي قدمها فوكو في معرض تعريفه لمنهجه الجديد والتي هدفت إلى تحرير الخطاب الفلسفي من كل القيود التي قد تعيقه للوصول إلى المعرفة الجديدة في ثوب فلسفي جديد موشي بالخطوط البنيوية.

سلطة الخطاب (المعرفة كممارسة خطابية) :

اتفق فوكو مثله مثل بقية البنيويين على أن الخطاب بنية ذات طابع شكلي وخلق قادرة على إنتاج أنماط مختلفة وقد أتخذ فوكو مساراً مختلفاً من الفعاليات الاجتماعية والثقافية الأربعة ، مساراً متمايزاً عن البنيويين وما بعد البنيويين في رفضه مبدأ استقلالية الخطاب وانغلاقه. فهو يؤمن " بأن العالم شئ أكبر من أن يكون مجرة من النصوص ، وبأن بعض النظريات النصية يتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة ، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية الاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الأيدلوجية ، في جوانب مرتبطة بالدلالة، فحين يقوم شخص مثل هتلر أو ستالين بإملاء أوامره على أمة بأكملها مستغلاً قوة الخطاب ، فمن العبث معالجة النتائج كما لو كانت مجرد شئ يقع ببساطة داخل خطاب، والواضح أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب ... ، وأن هذه القوة لها آثار فعلية " [2].

ويذكر فوكو أنه كان من اللازم انتظار القرن التاسع عشر لنعرف ما الاستغلال، ولكننا ربما لا نعرف إلى الآن ما السلطة إننا نعرف من يشتغل، من يستفيد ، من ينتفع ، من يحكم ، لكن السلطة غاية في التميع، ويتساءل فوكو: هل تمثل الدولة السلطة التي تعلو على سلطة أي جماعة أخرى في المجتمع، كما تقرر ذلك أدبيات علم السياسة؟[3].

---

[1] انظر، عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، ص 141 .

[2] رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور ، ص 152 .

[3] انظر ، محمد حافظ إدارة المعرفة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول مجلد الرابع العدد الثالث، إبريل، مايو، يونيو، 1984ص 225

ويرى بارت أن السلطة والأيدلوجيا توأمان لا ينفصلان ؛ إذ أن الأيدلوجيا هي متعة اتمام الفكر الإنساني ، وعظمة ظهوره ، ولذا فهي تعلق النصوص وتمنع التعدد وتشجب الغياب وترتاب من الغموض ، وتقلق من المجاز ، وتعتقل القاريء لتجعله بوساطة السلطة يكرر الشعار الواحد والرؤية الواحدة ، إذا فهي باختصار سلطة تعشق التكرار[1].

أما فوكو فيمضي إلى مدى أبعد في التحديد؛ فالسلطة – عنده – تعتمد في تأدية وظائفها على معطبين مترابطين هما: استمرارية المؤسسات القمعية، من سجون ومدارس وجيوش وعيادات ومصانع، وانتشار الأيديولوجيا المبررة لهذه المؤسسات، فالسجون مثلاً تشكل معاقلاً لإنتاج الجنوح؛ والجنوح، بدوره – هو المادة الخام للخطب التأديبية وهذا هو معنى محاولته الكشف عن العلاقة بين نسق السلطة ممثلاً في مؤسساتها ونسق المعرفة مجسداً في الخطاب السائد، وذلك عن طريق اكتشاف الواقع التاريخي الاجتماعي، بما يتضمنه من مظاهر السيطرة الفعلية والأيديولوجية[2].

وينبه إلى أن السلطة لا تعني عنده مجرد مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تقوم بإخضاع المواطنين في دولة معينة، كما أنها لا تعني عنده مجرد نمط من القهر يأخذ شكل القاعدة عوضاً عن أن يستخدم العنف فالإخضاع، والقمع والسيطرة، وغيرها من المفاهيم التي تتركز حولها نظرية السلطة في الغرب، تعود في شكل نواة، وتعبر عن نفسها في لغة القانون، نتيجة للعلاقات التاريخية التي ربطت تطور السلطة بالنظريات التشريعية منذ القرون الوسطى ونحن لا نستطيع تجاهل تأثير الأفكارالماركسية على فوكو وخصوصاً في أطروحاته الخاصة (بالخطاب) حيث يشير جان بلومارت في كتابه إلى أن اقتران مفهوم الخطاب بمفهوم القوة والهيمنة يقودنا حتماً إلى الأيديولوجيا، إذ أن كارل ماركس كان قد تحدث كثيراً في كتاباته المبكرة عن الأيديولوجيا ووصفها (بالوعي الزائف) لأنها تظل عاجزة عن الوصول إلى الحقيقة في مجتمع برجوازي يمارس الاستقطاب الطبقي ويسعى لاستخدام الأيديولوجيا كسلاح لحماية مصالحه الطبيعية والاقتصادية. وبناءً على ذلك يمكن أن يكون فوكو قد تأثر ببعض المقولات الماركسية عند صياغته لمفهوم الخطاب[3].

وقد سلم فوكو بأن الخطاب في دراسته المعرفية ظاهرة موضوعية مستقلة عن كل سياق خارجي، لا تهدف إلى اقتراح نظرية عامة جديدة في المعرفة أو في المنهج العلمي، ذلك لأنها تحصر اهتمامها – خارج قيم مثل العلم والموضوعية والعقلانية والحقيقة والتقدم – في ظاهرة الانفصال والاختلاف المعرفي وأداتها المفهومية هي (اللغة) التي تدل في سياقها على نوع خفي من التنظيم والاتساق والتماسك، قبلي وضروري يوحد ويجمع بين معارف وعلوم عصر معين إنها

---

[1] رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي ، ص 13 .

[2] انظر ، السابق ، ص 225.

[3] jan blommaert: discourse. Cambridge university press. first, 2005, p;158

بالنسبة له كيفيات لربط الكلمات والأشياء يتميز بها كل عصر، وهي غير قابلة لأن ترد أو تختزل إلى بعضها، تتعاقب بدون نظام ولا منطق وبشكل لا يسمح تماماً بالتفكير في تطور المعارف من منظور التأثيرات والتفاعلات الممكنة بين العصور وخلاصته ما يقترحه فوكو هو استبعاد كل معرفة يتمكن أن يلعب فيها البشر والواقع والتاريخ دوراً ما[1].

ويجد ستروك أن خطاب فوكو شكل قلباً لكل ما قد يوصف بأنه "عادي" أو"لائق" فهو يبدو كالتاريخ وكالفلسفة أكثر من النقد، ولكنه يشكل في الواقع نقيضاً ساخراً لهذه الأنواع من الخطاب بل إنه يتخذ لنفسه مرتبة أعلى من مرتبة أبطال فوكو نفسه لأن خطاب فوكو عن أنواع الخطاب يستهدف تحطيم الخطاب نفسه[2].

الأنساق والدلالة في الخطاب المعرفي "دع المقال وحده يتكلم" :

لقد كان هدف فوكو تحليل دور المعرفة في علاقاتها بالنظم والمؤسسات وذلك لكي يكشف عن علاقات السلطة الموجودة داخل المقال، والتي ينشط المقال ابتداء منها فينعكس ذلك مرة أخرى على هذه النظم وتلك المؤسسات، ولقد كانت المسلمة الأساسية لمنهج فوكو هي:

تلك الفرضيات المعرفية لتحليل الخطاب (المنطوق) والذي وضعه تحت مجهره الأركيولوجي:

أولاً : عدم الالتزام بالقطاعات المعرفية المعترف بها، والقطاع المعرفي" وهو ما يسمى "علماً" ليس في الحقيقة سوى مجموع من القضايا تطبق على العديد من الوقائع المتفرقة، إذ ينبغي ألا نرى في هذه القطاعات المعرفية سوى وقائع مقالية.

ثانياً: لكي لا نبتعد عن مستوى المقال ولكي يظهر تفرد هذه الوقائع المثالية، ينصح فوكو بوصف جميع الوحدات التي تكونت بفعل عمليات مفسرة، (أي تسلل إليها العنصر الذاتي) وأول هذه الوحدات هو "الكتاب" ولا يغيب عنا بهذا الصدد أن هدم الكتاب إنما يعني هدم الاعتراف بأي مؤلف .

ثالثاً : التخلص من الأفكار العامة التي تضمن استمراراً لا متناهياً للمقال والتخلص من أي عنصر يدعي إقامة استمرار ليس له ما يبرره بين عدد من الشواهد المقالية، ويتبع ذلك الابتعاد عن التفسيرات التي تعتبر المسار التاريخي متصلا .

---

[1] انظر ، عبد الرازق الداوي موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،154 .

[2] انظر ، جون ستروك، البنيوية وما بعدها،110

رابعاً : التخلص من مفاهيم مثل التقليد و التأثير والنمو والتطور، والعقلية والنفس ويترتب على كل ذلك أن نتجنب التأليف السيكولوجي أي تقدمة الذات من تأليفات سيكولوجية [1].

ويظهر من هذه القواعد أن فوكو مهد لخطه معرفية "البستولوجية" جديدة تستهدف الغوص في أعماق الثقافات الماضية، وتقدم وصفاً جديداً للخطاب يختلف تماماً عما يقوم به أي علم لتاريخ الأفكار، كما يظهر من هذه القواعد أن فوكو إنما يريد التأكد من نقاء الأرضية التي تنتشر عليها أحداث المقال.

كيف يتكون الخطاب؟

يرى فوكو أن أي رموز تألفت بطريقة مادية حرفت وتجمعت بطريقة عشوائية أو غير عشوائية بعيداً عن أي قواعد للنمو أو الصرف يمكن أن تكون خطاباً (منطوقاً) وأي مجموعة من الرموز يمكن أن تصبح منطوقاً على شريطة أن يكون لها بشيءٍ آخر علاقة خاصة وإذا قيل أن هذه العلاقة هي علاقة "الدال بالمدلول" أو هي علاقة الاسم بما يشير، أو علاقة الجملة بمعناها، فإن فوكو يبين أنها لا يمكن أن تتطابق مع أي من هذه العلاقات فالاسم هو عنصر لغوي يمكنه أن يحتل مكاناً في مجموعة نحوية فضلاً عن أنه يعرف بإمكانية تكراره. أما المنطوق فإنه يوجد بعيداً عن أي احتمال لظهوره من جديد[2].

ومن وجهه نظره أن علاقة القضية بالواقع لا يمكن أن تكون أنموذجا أو قانوناً لعلاقة المنطوق بما يعبر عنه فهذا الأخير ليس منتمياً إلى مستوى آخر، بل يبدو وكأنه سابق على القضية، ولا ينبغي أن نخلط العلاقة بين منطوق وما ينطق به بعلاقة الجملة بمعناها. فالتباعد بين هذين النوعين من العلاقات إنما يظهر جلياً في حالة الجمل الخالية من أي معنى رغم سلامتها من الناحية اللغوية أو النحوية كما في المثال الآتي:

"إن الأفكار الخضراء لا لون لها تنام نوماً عميقاً" احتمال أن تكون الجملة سرداً لأضغاث أحلام، واحتمال أن تكون الجملة مقتطعة من نص شعري، واحتمال أن تكون رسالة سفرية، واحتمال أن تكون هذياناً صادراً تحت تأثير مخدر. ويبقى أن تكون الجملة نمطاً معيناً للمنطوق تربطه علاقة محددة بالواقع المرئي. فهو يرى أنه يوجد داخل علاقة منطوقية محددة وثابتة إمكانية أن تتحدد العلاقة بين الجملة ومعناها[3].

إقصاء الإنسانية عن الخطاب :

---

(1) انظر ، عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، ص36 .

(2) انظر ، السابق ، ص 20 .

(3) انظر ، السابق ، ص 40 .

في تلك الأثناء ما كان يشغل حاضر الثقافة المعاصرة هو بروز كينونة اللغة وهيمنتها لقد اتضح أنه بمقدار ما تسطع في الأفق تلك الكينونة؛ بمقدار ما تفقد الصورة الحديثة عن الإنسان خصائصها.

لقد أصبحت اللغة تحاصر الذات من جميع الجهات، الذات التي احتلت وللأمس القريب، مكان الصدارة ومركز العالم أصبحت الآن اللغة هي التي تقول الحقيقة عنها. إن ما يلوح في أفق الإمكانيات القصوى للغة هو النهاية الوشيكة للإنسان.

هذا الإنسان الذي وبعد أن حاول كل كلام ممكن، وبعد أن استنفذ كل إمكانيات الكلام، لم يزد إلا اقتناعاً بأنه أسير للغة، ومغمور بها قبل أن ينبس ببنت شفة. ولم يصل إلى أعماق ذاته ولا إلى صميم نفسه كما كان يأمل، بل أشرف في النهاية على حافة ما يحدده، أي إلى تلك المنطقة التي يحوم حولها الموت وتخمد فيها جذوة الفكر.

بالإضافة إلى اتساع مجال هيمنة اللغة وبروز كينونتها، بل وربما بفضل ذلك، تبلور في الثقافة المعاصرة ضرب جديد بعيد عن الديكارتية، وحتى عن الكانطية، يطرح وربما للمرة الأولى في الفلسفة حسب ما يرى فوكو، بشكل وجود الإنسان من زاوية اهتمام الفكر يسبر أعماق اللا مفكر فيه، والإنصات إلى همساته، وكشف الحجاب عن بعض أحواله، لقد أصبح الفكر يدرك بأن موضوعه الرئيسي هو اللاشعور، وكشف الحجاب عن بعض أحواله و الإنصات إلى همساته، ويتجسد كله في مقولة فوكو "إن ما أصبح يخترق الفكر الحديث كله، هو قانون التفكير في اللامفكر فيه"[1].

ويرى فوكو على الرغم من أن علوم الإنسان ارتبطت دائما بالسياسة والأخلاق، فإن الفكر المعاصر أصبح عاجزاً عن اقتراح أخلاق بالنسبة لهذا الفكر

"لم تعد هناك أخلاق ممكنة" لأنه أصبح يتقدم بالأساس في اتجاه التعرف أكثر ما يتمكن على ذلك "الآخر" الذي يسكنه ويحركه، إن توضيح وإنارة اللاشعور أو اللا مفكر فيه أي تلك القوي الخفية التي تتحرك داخله هو ما يعبر اليوم عن شكل ومضمون الأخلاق في الفكر الحديث[2].

أمام هذا البروز الكبير لكينونة اللغة، وأمام تلك الهيمنة المطلقة للاشعور في الفكر الحديث، يتساءل فوكو في نوع من السخرية، هل لا يزال هناك مجال ممكن لمواصلة الخطاب عن الإنسان؟ فهو ينظر بعين الشفقة والتهكم إلى جميع أولئك الذين لم يقتنعوا بعد بضرورة التخلي عن مسلمات خطاب النزعة الإنسانية، أولئك الذين يتخذون من الإنسان نقطة الانطلاق للوصول إلى الحقيقة أو يرجعون إليه جميع الحقائق، أولئك الذين يواصلون دون كلل أو ملل، الحديث عن الإنسان وعن

---

[1] عبد الرازق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص 168.

[2] انظر، السابق ، ص 168 .

ملكوته وتحرره، الذين لا يستطيعون التفكير خارج التفكير بأن الإنسان هو الـذي يفكـر إن فوكـو يقابل بالتهكم وبالضحك "الفلسفي" جميع تلك الأشكال من الفكر بل يذهب إلى حـد نعـت أصـحابها بالغباء والسخافة لأنهم يستغرقون في سباتهم "الأنثروبولوجي" العميق، الذي ليس إلا صيغة جديـدة وبديلة للسبات الوثوقي، الذي حاولت فلسفة كانط إيقاظنا فيه. ومن أجل إيقاظ الفكر من هذا السبات، وتذكيره بإمكاناته المحدودة وبمهامه الأولى، لأبد من تكدير صفو راحة هؤلاء "الإنسانيين" وتقويض دعائم الارتياح و التفاؤل التي استكانوا إليها وليس هناك من وسيلة أخرى لتحقيق ذلك، غير تهـديم أسس الخطاب الإنساني[1].

ويتنفس فوكو الصعداء لأن الخطاب الأنثروبولوجي الذي تحكم في الفكر الفلسفي منذ كـانط وإلى أيامه هذه، قد دخل الآن في مرحلة الاحتضار، كما خمدت جذوة الحماس والعنفوان التي كانت تلهب عزيمة أنصاره فهو أصبح يؤكد باطمئنان بأن التفكير لم يعد ممكناً في أيامنـا هـذه إلا فـي الفراغ الذي خلفه اختفاء الإنسان ، وأن نظرة الخطاب والتهكم امتدت لتطال رفاقه الشيوعيين فـي الحزب الشيوعي الفرنسي خلال فترة انخراطه فيه، (1950-1953) وبصفة خاصة تلك المجموعة التي كان يسيرها ويشرف عليها ألتوسير والتي أعادت قراءة وكتابة فكر ماركس من جديد، إذا أنهم أيضاً لم يسلموا من سخرية فوكو لهم الذي وصفهم بتجاعيد السطح ونقاشهم زوبعـة أمـواج فـي حوض للأطفال وقد خص ألتوسير بالسخرية، لأنه تعمق في قراءة فكر مـاركس قـراءة جديـدة، وغاص في عمق معرفة القرن التاسع عشر، ذات النغمة التنبؤية والتحررية، تلك المعرفة التي يعلق فوكو الآن أنها دخلت في مرحلة الانحلال.

ويفسر الداوي ذلك هو ما حدا بألتوسير إلى إثبات المسافة بينه وبين فوكو على الرغم من اعترافـه السابق في مقدمة كتابه قراءة في رأس المال، بأنه يعتبره من بين الأساتذة المعاصرين الكبار الـذين استلهم منهج الأفكار في تأسيس فكره الفلسفي[2].

في متعاقباته الأركيولوجية وأنا أقصد في هذه العبارة ما حملته الكلمة من معنى البحث فـي تاريخ الحضارة الإنسانية والحفر في جذورها، إلا أنه يتضح لنا مما تقدم مـن آراء واضـحة فـي إبراز عكس هذا المصطلح بما يحمله من معنى، والانسياق نحو طريق اللا عودة اللا سلامة، الـلا نهاية واللا بداية في أي مجال يعتليه ذلك الفكر الجامح الذي نشبت أظفاره فـي شـريان الديمومـة الكونية من وجود إنساني وفكر واعي لهذا الوجود وسلطة تحكمهـا أنظمـة يحركهـا شـخص أو مجموعة أشخاص فاعلة لها كيانها ولها صيرورتها ومرجعيتها التاريخيـة والفكريـة . نعـم إنهـا الإنسانية بكل ما تحمله من معنى .

---

[1] انظر، عبد الرازق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، ص 169 .

[2] انظر، السابق ، ص170 .

لقد اتسم فكر فوكو بالضبابية تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى ، لكنه بالنهاية لم يصب إلا في مجرى البنيوية التي عقدت العزم في كل مجالاتها المعرفية أن تكون خليط مكوناتها متضاربة غير متجانسة نسبياً، لتنتج لنا مذاقاً غير مستساغ في نكهته ، لا يميزه سوى طعم الموت الذي طغى على المذاقات الفكرية والتاريخية والإنسانية نعم فالموت ثم الموت للتاريخ وللحضارة وللإنسانية، ولتحيا اللغة وتبقى أنساقها حرةً طليقة تهيمن على المشروع الحضاري لا سيما الأدبي الذي هو أساس كل الحضارات.

*****

البنيوية النقدية

الأدب والنقد، (الأديب والمتلقي) :

الأدب ظاهرة اجتماعية بحكم طبيعة الإنسان الذي ينتجه ويتعامل معه ، والشاعر أو الأديب أو المبدع عضو فعال في المجتمع ، يعيش في مواصفات اجتماعية معينة ، وله علاقات مع جمهوره الذين يتلقون منه ضمن الحدود الفكرية التي ينطلق منها، والعلاقة بين الأدب والنقد ، (الجمهور المتلقي) والأديب علاقة ترابطية بحسب ما نعتقد .

فالأدب بالنسبة للمبدع هو نتاج ظروف اجتماعية معينة ، أو انفعالات نفسية انبثقت من خلال كائن إنساني ارتبطت هذه الانفعالات سواء حزينة أو مفرحة بحالة ذلك المبدع التي لا تنفك عنه ، فهو وثيقة رسمية تشهد له بذلك الإبداع ، والذي يصدر هذه الوثيقة ليؤكد على ملازمتها الأبدية لهذا المبدع هو النقد الأدبي ، الذي يضعها على محك الحكم والتقييم .

وقد يختلف الحكم من ناقد لآخر ومن متلقٍ لآخر ، بيد أن هذا الاختلاف لا يفسد للود قضية ، ألا وهي أن العمل الأدبي هو نتاج أصدره مبدع من خلال لغته الخاصة والتي تميز بها لتكون شاهدةً عليه وعلى عصره وواقعه بكل ما يحمله من قضايا وأحداث على مر العصور.

نعم هذا الاعتقاد كان سائداً لردحٍ من الزمان ، لا يختلف عليه مذهب من المذاهب النقدية التي عهدناها وألفنا التعامل معها وفق الأعراف النقدية المتداولة ، قبل ظهور البنيوية والحداثة بكل معانيها ، التي حملتها إلينا توجهات عدة اختلفت في تعاطيها الصريح مع العملية الإبداعية واتفقت على مبدأ نقدي واحد ، ألا وهو إقصاء كل ما يتعلق بالظروف النفسية والاجتماعية والعوامل المؤثرة ، سواء تاريخية أم حقائق واقعية مستمرة وفاعلة في الصيرورة الإنسانية ، والتعامل الصريح والمجرد مع الأداة الفاعلة لهذه العملية (اللغة) والتي هي بالنظرة البنيوية جهينة صاحبة الخبر اليقين .

لقد وقفت النزعة البنيوية في الأدب في وجه هيمنة الدراسة التاريخية والإنسانية الاجتماعية ودعت إلى تحليل النص الأدبي انطلاقاً من شبكة العلاقات التي يقوم عليها داخلياً ، وحرمت على الناقد اللجوء إلى أية أنوار خارجة عن النص لا تحتاجها الدراسة. ويجب الاعتراف للنزعة البنيوية بالفضل في كبح جموح الدراسة التاريخية وفي نقل مركز الثقل في دراسة الأدب إلى داخل النصوص بدلاً من إبقائها في دائرة الظروف المحيطة به ؛ إذ يتضح مما تقدم أن النقد البنيوي ما هو إلا إجراء له تكنيك معين يتخذ أدواته في مهمة الكشف عن النص وما بداخله من عناصر دلالية ؛ فهو يدعو إلى كشف الداخل وفق النظام البنيوي دون الحاجة للتطرق إلى المحيط الخارجي وانعكاساته المختلفة عليه ، وذلك واضح من خلال تعويل البنائيين الصريح على التعامل مع اللغة كمادة أولية مجردة .

الألسنية السوسيورية :

من المعروف مسبقاً أن البنيوية النقدية استمدت أداة منهجها من الألسنية من سوسير إلى جاكوبسون، حيث تطورت هذه الأداة الأساسية للتحليل البنيوي على يد العالم اللغوي السويسري سوسير، في مطلع القرن العشرين، في كتابه الذي هو مجموع محاضراته التي كان يلقيها على طلابه، وكان له تأثير كبير على الدراسات اللغوية الحديثة، وعلى النقد البنيوي.

فقد فرق فرديناند دي سوسير بين اللغة والكلام : "إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشي ء واحد، فإنما هي منه بمثابة قسم معين وان كان أساسيا ، والحق يقال ، فهي في الأن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة . واذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدد الأشكال متباين المقومات موزعاً في الآن نفسه ، الى ما هو فردي، والى ما هو اجتماعي... أما اللغة فهي على عكس ذلك ، كل بذاته ومبدأ من مباديء التبويب [1].

وبعد أن تبين (سوسير) ضرورة التأكيد على النظام اللغوي، انطلق يستخلص الأدوات المفهومية لوصف ذلك النظام وعناصره، فأعاد تعريف العنصر الأساسي للبنى اللغوية (الإشارة)، حيث أعلن أنها ليست اسماً لمسمى، وإنما هي كل مركب يربط الصورة السمعية (الدال) بالمفهوم (المدلول)، وجعل العلاقة بينهما اعتباطية. ورأى أن "اللغة نظام من الإشارات تعبر عن الأفكار، فهي لذلك تقارن بنظام كتابة الأبجدية الصامتة، والطقوس الرمزية، والصيغ السياسية، والشارات العسكرية... الخ. لكنها أعظم من كل هذه الأنظمة [2].

وقد شدد سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً خاصاً من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار. وأثّر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسته الأدب ودراسة تاريخه ، وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار الأدب نظاماً رمزياً يحوي اللغة) بأدبية الأدب، أو بما يجعل من الأدب أدباً.

فإذا توغلنا في عمق التنظير البنيوي وجدنا أسماء عديدة في بناء البنيوية منهجاً نقدياً أمثال: جاكوبسون، وغريماس، وشتراوس، وفوكو، وجوليا كريستيفا، وسولرز، ولاكان... وغيرهم، كما أسهم كثيرون في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، أمثال: أوزياس، وريفاتير، وكابانس، وشولز، وكيرزويل، وايغلتون .

---

[1] انظر ، فرناندو ديسوسير ، دروس في الألسنية العامة ، ص 29 .

[2] انظر ، صلاح فضل ،نظريةالبنائية في النقد الأدبي ، ص 27 ، 28.

واضح من خلال هذا العرض الموجز والذي سبقنا الإشارة إليه التعامل المجرد للغة في الدروس السوسورية وإلتزامها الصارم بالتحليلات السيميائية فقد توصلت الألسنية إلى درجة من التعقيد مماثلة تلك التي تلقاها علوم الطبيعة، وبذلك استحقت اسم العلم بعد أن باتت، قادرة على بناء نماذج متلاحمة وناجعة لموضوع دراستها، وكما يقول روجيه غارودي: " فقد توصلت الألسنية قبل سائر العلوم الإنسانية الأخرى إلى بلوغ دقة تشابه دقة علوم الطبيعية فقد حازت على موضوعية حقيقية، ومن خلال الانثرويولوجيا البنائية " [(1)].

الشكلانية وتحليلاتها النصوصية :

أشرنا سابقاً في بداية الدراسة إلى دور الشكلانية في التعامل مع اللغة والتماهي مع دلالاتها اللفظية بغية الوصول إلى نسق لغوي له كيانه ونظامه المستقل بعيداً عن اليد الخارجية التي تمتد إليه.

والدراسات في هذا المجال تعددت وكثرت بل وأسهبت في الشرح المستفيض لهذه العملية اللغوية، ويكفينا الإشارة إلى أسماء عدة لمعت في استقصاء مثل هذه الدراسات أمثال كريزويل، جيرار جنيت وتودوروف، وفلاديمير، بروب وغيرهم من عنيوا بهذا النوع من النقد اللغوي الذي يستمد من الشكلانية اللبنات الأولى في الصرح البنيوي النقدي ولعلي عندما استعرض بعض الآراء المختصرة ليس لمجرد الإعادة في تأصيل الجذور البنيوية من خلال نسخ الكتابات عن الشكلانية ودورها الضليع في البنيوية النقدية. وإنما أردت أن ألفت النظر إلى أن هنالك أصول خرج منها النقد البنيوي للآثار الأدبية، استمدت منها الفكرة، وأكملت المشوار في فضاءات النقد الأدبي.

لقد رأينا لمجالات البنيوية آراء لأصحابها ورؤاهم الفلسفية في وضع منهجية معينة لكل مجال اختصوا به.فوجدنا أن الآراء تعددت وتشابكت وتقوقعت إلى أن خلصت إلى رؤية منهجية واحدة ، آلا وهي النظر إلى الشيء كشيء مجرد دون الالتفات إلى ما قد يؤثر فيه بغض النظر عما إذا كان هذا التأثير نفسياً أو عقائدياً أو تاريخياً أو اجتماعياً، وبالعودة إلى البنيوية الأدبية (النقدية) .

سأحاول قدر الإمكان أن أبسط المفاهيم النقدية البنيوية التي وضعت للجيل الجديد الذي أواكبه والذين اعترفوا بأنها عصية على القراءة والفهم.

كان لعامل تطور الدراسات النقدية واللسانية دور كبير في تراجع الطبع عن ارتياد الآفاق المعرفية الجديدة، والإلمام بها واحتضانها. هذه الآفاق التي تعتريها شكوك مشروعة، بدأت تعمل على الكشف

---

(1) روجيه ، غارودي، البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ص2، ترجمة جورج طرابيشي، ط1، بيروت ، دار الطليعة، 1979 ،ص 2 .

عن خبيء التصورات الباطنية التي تحرك الشعر وتخلصه من هيمنة الغيبي والخرافي والأسطوري. ومن بين الاتجاهات النقدية التي تأسست على محاصرة الخطاب الشعري، تلك الدعوة الجريئة، والأكثر تخصصاً، إلى دراسة النص مجرّداً وبمعزل عن مقاصد صاحبه ــ في نبلها أو خستها ــ ونواياه النفسية والفكرية، وذلك بالتركيز على طبيعته ووظيفته. مما يقوّض تلقائياً التصورات القديمة كفكرة الإلهام وآلهة الشعر وشياطينه، التي اتّحدت، لتعلن محدودية العقل في إدراك العالم الحقيقي والميتافيزيقي أو معرفته، إذ لا سبيل إلى امتلاك طبيعة الإبداع خارج هذا التصور، الذي يدعي المعرفة المطلقة بحقائق الأشياء لا بمجرّد ظواهرها. فلا معنى، لأن يستخدم الشاعر طاقاته الفنية والعقلية للتفوّق والجودة، ما دامت الأمور مشدودة سلفاً إلى ما لا يمكن إدراكه أو معاينته عن كثب، إلا توهمًا [(1)].

إنّه كان لزاماً أن تتغير الأذواق والمفاهيم، ليعاد تشكيل تصورات أخرى، أكثر موضوعية وعلمية في التنظير للخطاب الشعري ووصفه، دون التركيز على استخراج الأحكام والمبادئ التي اعتادت عليها الدراسات الذوقية والنفسية والاجتماعية. ولا قيمة لتمايز المبدعين وتفاضلهم، ولا شأن كذلك للمرجعية المطلقة التي درج عليها التفكير في عرف النقد الذوقي الذي تطغى على معظمه الأحكام البسيطة والانطباعية. وأصبح الشأن منوطاً بما ينفرد به النص، فإنّ استلهام المثال الغيبي كقوة خالقة للطبع وللإبداع الذي لا يتحرك إلا به، قد أسقط خصوصية هذا النص. والمرجعية اللانصية، لا تملك الإقناع النقدي في تصور مفهوم علمي للنّص يحرّره من المسلمات الفكرية والثقافية، ويعتقه من ربقة الخارج بأشكاله المختلفة [(2)].

وبدأ النص بالتحقق الفعلي على المستوى النقدي والمعرفي، بالتركيز على إمكانات اللغة في سياقها، من منطلق أنها مجموعة من العلائق المتشابكة والمكثفة، أي أنها تضافر مستويات نحوية وصرفية ودلالية لتؤسس شبكة واحدة تكسبه فاعليتها المتولدة منها عن طريق عنصرين أساسيين هما: الاختيار والتأليف، اللذان يتكشفان للناقد في ضوء التعبير الشعري وجماليات إبداعه. ولم يعد الشعر مضموناً إيديولوجياً أو وسيلة للترفيه أو أسلوباً لاستثارة المتلقي وسؤاله بغية الكسب والمكافأة والحظوة، بل أصبح كياناً مؤسساً على قواعد وأصول، ولاسيما بعد ظهور الاتجاه الشكلاني الرّوسي، الذي أقصى الوظيفة الاجتماعية والعقائدية للأدب، بالدعوة إلى بديل موضوعي هو أنّ الشعر عمل يتحقق باللغة وأنّ وظيفته جمالية يتمّ فيها إخضاع اللغة إلى منطقه، لا إلى منطق المتداول. فإن معرفة نظام تراكيب هذه اللغة وإدراك خصوصياتها دون عائق، حافز محوري

---

(1) انظر ، آن جفرسون وديفيد روبي ، النظرية الأدبية الحديثة ، ص 37 .

(2) انظر ، السابق ، ص 38

للانتقال بهذه التراكيب المعهودة إلى معان شعرية مستنبطة أولاً من الدلالة المباشرة للنّص الشعري، وصيغ جديدة، لا إلى مجرّد شكل خارجي يحتضن أي معنى كان. فالنص ظاهر وباطن.

والدّافع وراء إخضاع الشعر إلى قواعد اللغة، مردّه إلى تخطي حواجز اجتماعية الشعر وتعبيره عن حقيقة الصراع الطبقي، الذي استندت إليه الفلسفة الماركسية وتطبيقاتها، التي سقطت لدى بعض المتشيعين في أوحال التعصب والتطرف وإقصاء الآخر المقابل، وكأن الشعر فلسفة أو اقتصاد أو نظم اجتماعية. بينما تحوّل الشعر لدى الشكلانية الروسية إلى علم يتناول بشعريته فن دراسة قواعد الشعر. فرومان جاكسبون يرى أن الوظيفة الشعرية في الفهم الشكلاني: "عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله" (1).

ويضيف أن شعرية النص تتجسّد: "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة" (2).

فالشعرية تنفي المعجمية، كما تنفي الذوق الفطري في تفضيل لفظة على أخرى، ولا تعنى بالدّلالة الأولى للفظة كما هي في معاجم اللغة. لذلك فإنّ العدول عن العادي، هو رمز للشّعرية عند الشكلانيين، مثلما أنّ النّقاد العرب الذوقيين نظروا إلى الصنعة على أنّها انحراف وبالتالي، فهي غير مقبولة ولا ممكنة.

إنّ الانتظام الصوتي لألفاظ اللغة والاستخدام المتقن لطرائق بنائها، هما أساس التفكير الشكلاني، الذي يتحول فيه الشعر من كونه أداة تكشف عن المضمون الاجتماعي والثوري، إلى موضوع للدراسة ' والنسيج الصوتي المنظم عنصر رئيس في الشعر، مضافاً إليه الإيقاع الذي هو :العوامل في بنائه .

والشكلانية تنظر إلى اللغة على أنها كائن مستقل، له عالمه المميز، لما يحكم بنيته من ظواهر أسلوبية هي قوانين وضوابط، أي أنه لا يهم الرسالة سوى تشكلها اللغوي. إذ الشكل عند الشكلانية يعني النظام، وهي تهتم بتقصي المعنى وبالأسلوب كنسق. ولا يهم في اللغة جانبها الفني، لأن ذلك يتعارض مع نظرة هذا الاتجاه إلى اللغة على أنّها لغة غير عادية. إنها لغة مفاجئة للمتلقي ومخادعة له، لغة غير نفعية، لا يراعى من ورائها المضمون المباشر، فهناك مضمون غير مباشر .

---

(1) رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 19.

(2) السابق ، ص 19 .

ودراستهم للنص الأدبي تنصبّ كلّها على اللغة كنظام، يتمحور حول مفهوم الشعرية، التي يعرّفها كوهن بأنّها: "علم موضوعه الشعر" ويستند الشكلانيون في كشف القوانين الداخلية التي تنتظم النص الأدبي، واعتبارهم الأدب منظومة من الإشارات إلى منظومة اللغة. فالأثر الأدبي مادة منظمة تنظيماً داخلياً[1] .

وما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيراً مباشراً عن عواطف الكاتب الشخصية، ولكنها دائماً بناء ولعب .

ويبدأ التحليل النقدي عند الشكليين الروس بتقطيع المقولة إلى (وحدات) لغوية. وقد عرّفوا الأثر الأدبي بأنه منظومة، وللعناصر التي تؤلف هذه المنظومة قيمة وظيفية. ويتركز تحليل الآثار الأدبية في البحث عن (الوحدات) ذات الدلالة، وعن (العلاقات) المتبادلة بين هذه الوحدات. والرائد الحقيقي في هذا الميدان هو (فلاديمير بروب) V.Proppe الذي حلل في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف. و(الوظيفة) عنده هي (عمل) الشخصية. وقد حصر الوظائف في 31 وظيفة في جميع القصص.

وفي تحليل الشعر درس الشكليون توزع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة، وعينوا كوكبات صوتية وأشكالاً تختص بوزن الشعر. ورفضوا اعتبار التفعيلة وحدة الإيقاع الأساسية. وميزوا بنية البيت الشعري الآلية عما أسموه (الوثب الإيقاعي)، وعرّفوا البيت الشعري بأنه بنية طباقية معقدة، يتراكب فيها الوزن مع الإيقاع الخاص بالخطاب، ذلك أن البيت الشعري- عندهم- هو عنف منظم يغتصب اللغة الدارجة [2].

ويذهب تودوروف إلى أنّ حقول المعرفة الإنسانية، تسعى إلى تحويل الشعر إلى أداة ولا تقرّ بأنّ وصف العمل هو العمل نفسه، فهي إذن: "تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجلياً لقوانين توجد خارجه ، وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو الفكر الإنساني أيضاً... فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما) وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري" [3] .

والبديل الموضوعي هو في الشعرية التي: "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...

---

(1) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، ص 27.

(2) انظر ، صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 118 ،119 .

(3) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء1987، ص22.

تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته .فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجرّدة) و(باطنية) في الآن نفسه" [(1)] .

فالشعر في الاتجاهات النفسية والاجتماعية وفي النقد الأكاديمي، أثر دال. وهو عمل قائم بذاته له قوانينه الخاصة في مفهوم (الشعرية) التي يعدّ المجرّد لديها هو المحتمل لا القائم. ويحاول تودوروف أن يصحّح خطأً، قد يقع في القصد من الشعرية: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية . ولأنّ الفواصل تظهر بارزة وأن هذه الحقول تستخدم الشعر مادة لتحليلها، فإنّ: "العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى ، التي لهاأن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً ، هي علاقة تنافر وبذلك ، فليكن معلوماً أنّ موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجرّدة هي الأدب"[(2)].

وهذا الأدب لا يوصف بأنه صادق أو كاذب ، يقول تودوروف: "فليس الأدب كلاماً يمكن ، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم، إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو (تخيّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة" [(3)].

إنّ الأساس ما هو خصوصي في الخطاب الشعري، بالتركيز على النص نفسه، هذا النص الذي يتميّز بالثبات وبالصّلات القائمة بين وحداته اللغوية .ويأخذ فعله من خلال فرض نفسه على المتلقي بصفاته الشكلية. وبذلك يكتب خلوده بمنأى عن الغيبي/ الخرافي، ويتحقق ذلك باستقلاله الذي بادر جاكبسون بإعلانه ؛ لذلك كان تودوروف صريحاً، وهو يعلن انتصار الشعر على اللاشعر: "إننا إذ نؤسس الشعرية فناً مستقلاً موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنّها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية... إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية، وإن استقلال الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته"[(4)] .

وبمثل هذه الاستقلالية يصمد الشعر أمام عواصف الزمن وحوادثه، لأنه بذلك يكتسب قيمته الجمالية التي لا بد أن تكون مهيمنة ــ وخواصه اللغوية. لهذه العلّة، جاءت الشعرية لتبحث في القوانين

(1) تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ص 23.
(2) السابق ، ص 23
(3) السابق ، ص 35 .
(4) السابق ، ص 84 .

اللغوية العلمية التي يحتكم إليها الخطاب الشعري ويستقل عن عالم الواقع .فالشعرية، إذن: جسد النّص اللغوي الذي تتجلّى فيه والذي نسميه شعراً .

لقد استبعد الشكلانيون الثنائية التقليدية: الشكل/ والمضمون، وأحلوا محلها المادة/ والإجراء، حفاظاً على الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، وقالوا باستقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجة عنه: فالأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ، والنقد هو مواجهة الأثر الأدبي نفسه، لا ظروفه الخارجية التي أدت إلى إنتاجه. فالأدب نفسه هو موضوع (علم الأدب)، يقول ياكوبسون:"إن هدف علم الأدب ليس الأدب بل (الأدبية)، أي العناصرالمحددة التي تجعل من الأدب عملاً أدبياً" ([1]) .

ومن هنا فقد رفض الشكلانيون التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب، لأن الأدب عندهم يتجاوز نفسية مبدعه، ويكتسب خلال الموضعة الفنية وجوداً خاصاً مستقلاً.

والتحليل اللغوي للأدب هو الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكلانيين. وهو وصف للعمليات الوظيفية في النظم الأدبية، وتحليل لعناصرها الرئيسية، وتعديل لقوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة. وهذا الوصف العلمي للنص الأدبي هو الذي يتيح الفرصة لإقامة العلاقات بين عناصره. وقد تركزت جهود الشكلانيين في مرحلتهم الأولى على تحليل الشعر، فميزوا بين المستويات الصوتية العامة والصوتية اللغوية. وبحثوا مشاكل الوزن والإيقاع باستفاضة. وحللوا علاقة هذه العناصر بالمستويات الصرفية والنحوية والدلالية.

وقد اعتمدت نظرية النظم الشعري عندهم على مبدأين:

1- التأكيد على الوحدة العضوية للغة الشعر.

2- تصور العنصر المسيطر كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة. العامل البنيوي المسيطر في بيت الشعر، والذي يكيف بقية العناصر، ويمارس تأثيره الحاسم على جميع المستويات الصوتية والصرفية والدلالية هو (الإيقاع) الذي يتجلى في التناوب الزمني المنظم للظواهر المتراكبة. وقد اعتبروا الوزن حالة من حالات الإيقاع. كما أدخلوا القافية في تأسيس الإيقاع الذي اتسع لديهم ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسيج اللغوي للشعر، على الرغم من تعارض بعض هذه العوامل لبعضها الآخر، إلا أن هذا يخلق لوناً من التوازن لا يمنع من قوة بعضها وغلبتها على ما سواها. على أن وجود (الإيقاع) ليس في الشعر وحده، وإنما هو في النثر أيضاً، فقد أثبت الشكلانيون أن النثر الأدبي ليس مجرد مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع، وإما يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي يحتل مكاناً فيه لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر، وإن كانت طبيعة كل منهما تختلف: فقد نرى في النثر تنظيماً موسيقياً دون أن يصبح شعراً، كما في النثر الموقّع، وقد نرى في الشعر نقصاً

(1) تزيفتان تودوروف ، الشعرية ، ص 84 .

في الإيقاع دون أن يتحول إلى نثر كما في الشعر الحر مثلاً. وتتمثل خاصية الشعر التي تميزه عن النثر – عندهم – في أن الكلمة الشعرية يتم تلقيها ككلمة، وليست مجرد تمثيل لموضوع مدلول عليه، أو تفجير لشحنة عاطفية. وبهذا فإن الكلمات بتركيبها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي معاً تكتسب ثقلاً وقيمة بنفسها في الشعر. وعلى هذا فإن لغة الشعر – عندهم – تتميز بأنها (نظام) لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة. وفي مرحلة تالية تجاوز الشكلانيون المرحلة الصوتية إلى المرحلة الدلالية، فركزوا على العلاقة بين الصوت والمعنى، وأدركوا أبعاد فكرة الرمز اللغوي[1].

التحليل الشكلاني للسرد :

وأما في مجال السرد، فلعل أهم ما جاء به الشكلانيون هي نظرية (بروب) في (صرف القصة) وما كان لها من أثر كبير في الفكر النقدي المعاصر للرواية. وهي ترى أن صرف (أو مورفولوجيا) القصة، إنما يدرس الأجزاء التي تتكون منها القصة، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها بعضاً، وبالمجموع. أو بعبارة أخرى (دراسة بنية القصة). وقد اختار (بروب) الحكايات الشعبية الروسية، وصنفها في ثلاثة أنواع هي: حكايات العجائب، وحكايات العادات، وحكايات الحيوانات. ولكنه وجد هذا التصنيف يفتقر إلى معيار ثابت، وأن هناك قيماً ثابتة (كالأعمال، والوظائف)، وأخرى متغيرة (كالأسماء والصفات التي تتسم بها الشخصيات)، وأن المعيار الدقيق هو دراسة القصة انطلاقاً من (وظائف شخصياتها) باعتبارها قيماً ثابتة. وقد درس (بروب) هذه الوظائف في القصص فوجدها لا تتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة هي: (الابتعاد، والتحريم، وارتكاب المحرم، والسؤال، والبيان، والخديعة، والتواطؤ، والحرمان، والتوسط، وبداية العمل المضاد، والرحيل، وعمل الواهب الأول، ورد فعل البطل، وتلقي الشيء المسحور، والانتقال عبر المكان، والصراع، وعلامة البطل، والنصر، وإصلاح الضرر، وعودة البطل، والمطاردة، والنجدة، والوصول غير المتوقع، والأغراض الخادعة، والمهمة الصعبة، والقيام بها، والتعرف، واكتشاف الخديعة، وتحول الشكل، والعقاب، والزواج). وبهذا وضع (بروب) قانوناً ثابتاً للسرد ما يزال يسترشد به النقد المعاصر.

وفي (تاريخ الأدب) تبلورت أفكار الشكلانيين حوله بشكل منهجي منظم [2]

ولعل (جيرار جينيت) هو وحده الذي خصص جهوده كلها للسرد، فوضع كتابه (الخطاب

---

(1) تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس). ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط.1993، ص10.

(2) انظر ، فلاديمير بروب ، مورفولجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986، ص 7 .

السردي) 1972 ميز فيه بين (الحكي) RECIT الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النص، و(القصة) History التي يعني بها التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث "فعلياً" كما يمكن أن نستدل عليه من النص، و(التسريد) Narration الذي يُعنى بفعل السرد ذاته. ويكافئ الصنفان الأولان الحبكة والقصة في التمييز الشكلاني: فالقصة البوليسية مثلاً تبدأ باكتشاف جثة، ثم تعود من النهاية إلى البداية لتبين حيث حدثت الجريمة. وهكذا فإن (حبكة) الأحداث هذه تقلب القصة أو التسلسل الزمني الحقيقي للفعل.

ويميز جينيت خمس مقولات مركزية في تحليل السرد، وهي:

1-الترتيب Order الذي يميل إلى الترتيب الزمني للسرد، وكيف يمكن له أن يعمل من خلال الاستباق أو الاسترجاع أو المفارقة الزمنية التي تشير إلى التضاربات بين القصة والحبكة.

2-الاستمرار أو الاستغراق الزمني Duration الذي يدل على أن السرد يمكن أن يُسقط الاستطرادات ويطيلها، ويوجز، ويتوقف...

3-التواتر: Frequency الذي يشتمل على تساؤلات عما إذا كان حدث ما قد حصل مرة في القصة، وسُرد مرة. أو حصل مرة، وسُرد مرات عديدة، أو حصل مرات عديدة، وسُرد مرات عديدة، أو حصل مرات عديدة وسُرد مرة فقط.

4-الصيغة Mood التي يمكن تقسيمها إلى (البُعد) و(المنظور). فالبعد يُعنى بعلاقة التسريد بمواده الخاصة: هل هي علاقة تلاوة للقصة، أم تمثيل لها. وهل السرد محكي بالكلام المباشر، أم المنقول؟. وأما المنظور فهو ما يمكن أن يُدعى (زاوية النظر). ويمكن تقسيمه- أيضاً- إلى أقسام فرعية. فالسارد قد يعرف أكثر من الشخصيات، أو أقل منها، أو يتحرك معها على المستوى ذاته. وقد يكون السرد غير متبئر، يلقيه السارد الكلي المعرفة من خارج الفعل، أو متبئراً داخلياً تقرؤه شخصية واحدة من موقع ثابت أو من مواقع متغيرة أو من وجهات نظر شخصيات متعددة. كما يمكن أن نجد أيضاً شكلاً من التبئير الخارجي حيث يعرف السارد أقل مما تعرفه الشخصيات.

5-الصوت Voiceوالذي يُعنى بفعل السرد ذاته، أي بنوع السارد والمسرود له ، الذي ينطوي عليهما هذا السرد. ويمكن أن نجد هنا تركيبات عديدة بين (زمن السرد) و(زمن المسرود) وبين فعل تلاوة القصة والأحداث التي تُتلى، فقد تتم حكاية الأحداث قبل حدوثها، أو بعده، أو أثناءه (كما في رواية الرسائل)، ويمكن لسارد أن يكون غائباً عن سرده، أو خارجاً عن نطاقه ، أو ممثلاً داخل نطاق السرد(كما في قصص ضمير المتكلم) ، أوممثلاً

داخل السرد وبارزاً فيه بوصف الشخصية الرئيسية في الوقت ذاته[1].

وينتهي إيغلتون بعد عرض هذه الجهود البنيوية في السرد إلى أن البنيوية مثلت قطيعة مع النقد الأدبي التقليدي، في انكبابها على اللغة. ولكنها أغفلت مفهوم الأدب بوصفه ممارسة اجتماعية وشكلاً من الإنتاج. كما لم تلتفت إلى الكيفية التي يتم فيها استهلاك هذا الإنتاج. وحين وضعت البنيوية (الموضوع) الواقعي بين قوسين، فإنها وضعت الذات البشرية أيضاً بين قوسين، فالعمل الأدبي- عندها- لا يحيل إلى (موضوع)، ولا هو تعبير عن ذات فردية، والمهم عندها هو (نسق القواعد) أو (النظام) المستقل بحياته. ولهذا فإن البنيوية تبدو لا إنسانية. وهي تطالب بقارئ هو في الواقع ذات متعالية متحللة من كل المحددات الاجتماعية المقيدة [2] .

إن التحليل البنيوي للأدب هو نموذج للتحليل اللغوي، يتكئ على بعض المصطلحات من مثل (العلاقات السياقية) التي تدل على علاقات التسلسل والتوافق بين الكلمات، ويُطلق عليها (علاقات المجاورة)، أو تدل على علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له تم اختياره دونها، وهي تمثل الثروة الاحتياطية له، والتي كان يمكن أن تحل محله، ويُطلق عليها اسم (علاقات المخالفة أو الاستبدال أو الإيحاء). كما لا يمكن تحليل النص الأدبي إلى وحدات متتابعة دون اعتبار مجموعات (الرموز) التي تكونه، فهي رسالة تنقل دلالة سياقية، لكنها ذات قيمة بنيوية، مما يفرض ضرورة قيام علاقة جدلية بين محوري المجاورة والمخالفة. وبهذا فإن الرمز في العمل الأدبي له قيمتان: تشير إحداهما إلى (كود) اللغة وتوصف بأنها عملية توصيلية، وتتصل الثانية بجملة الرموز من حيث تكوينها لكلٍّ بنيوي.

وقد اتخذ جاكوبسون من هذا أساساً للتقعيد الجمالي للشعر والقصة: فإذا كنا نميز في اللغة بين (المظهر الاختياري) الذي يتصل بانتقاء رمز ما من بين الاحتياطي الممكن من الرموز المشابهة، و(المظهر التوفيقي) الذي يتصل بتسلسل الرموز المختارة تبعاً لحاجات القول، فإن كل واحد من هذين المظهرين يرتبط بشكل نموذجي بلاغي: فالمظهر (الاختياري) يتصل بالاستعارة، وهي إحلال كلمة محل أخرى لأداء نفس المعنى، وإن لم يكن لهما نفس القيمة، والمظهر (التوفيقي) يقابل المجاز المرسل والكناية حيث ينتقل فيه المعنى من رمز إلى آخر. ومن هنا فإن المظهر الاختياري للغة الاستعارية هو محور الإبداع الشعري، بينما المظهر التوافقي السياقي هو الأساس الجمالي لفن القصة.

وعلى هذا فإن العلاقات السياقية في علم اللغة تقابلها (علاقات الحضور) في الأدب، كما أن

---

(1) انظر ، تيري إيغلتون ، نظرية الأدب ، ترجمة : ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1995، ص77 .

(2) انظر ، السابق ، ص77 .

العلاقات الخلافية أو الاستبدالية تقابل (علاقات الغياب). مع ملاحظة أن هذا التقسيم لا يمكن أن يكون مطلقاً، فهناك عناصر غائبة من النصوص ، ولكنها حاضرة في ذاكرة القراء ، في فترة معينة، لدرجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة.

وعلى العكس من ذلك فقد نجد في كتاب ما بعض الأجزاء التي تبعد عن البعض الآخر لدرجة أنه يمكن اعتبار علاقتها من النوع الغائب (1).

وفي تصور المستويات المتداخلة بنائياً يعتمد كل مستوى على ما قبله في كل يكشف عن ضرورة التحليل المنتظم للموضوع ؛ فالتحليل الأدبي يمر بمستوى الرموز في العمل الأدبي، وبالوحدات الدلالية الكبرى التي تكوّنها وتحددها، وبالموضوعات. ثم تعزز هذه المستويات بالمنهج البنيوي السيميولوجي الذي أخذ باتجاهين: أفقي، ورأسي. وهكذا يمكن ترتيب هذه المستويات التي يحللها النقد البنيوي في العمل الأدبي، على الشكل التالي:

1-المستوى الصوتي، حيث يدرس الحروف ورمزيتها وتكوينها الموسيقي (من نبر وتنغيم وإيقاع).

2-المستوى الصرفي، وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي.

3-المستوى المعجمي، وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والمستوى الأسلوبي لها.

4-المستوى النحوي، لدراسة تأليف وتركيب الجمل، وطرق تكوينها، وخصائصها الدلالية.

5-المستوى الدلالي، ويعنى بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة من حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب.

6-المستوى الرمزي، الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور (الدال) الذي ينتج (مدلولاً) جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى بـ(اللغة داخل اللغة) (2).

ولكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنيوية الثابتة مثل قواعد النحو والبلاغة والعروض وشبكات التداعي وقوانين الدلالة ومنطق الصور والمواقف الإيديولوجية والثقافية. وإن دراسة هذه المستويات جميعها، وعلاقاتها المتبادلة، وتوافقاتها، والتداعي الحر فيما بينها، هو الذي يحدد البنية الأدبية . وفي تحليل النص الأدبي لا بد من مراعاة المحورين: الأفقي، والاستبدالي: ففي (التقسيم

(1) انظر ، حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 2، بيروت، 1993، ص 20.

(2) انظر ، تيري إيغلتون ، نظرية الأدب ، ص77 .

الأفقي) للشعر مثلاً نقوم بوضع هيكل النظم وتوزيعه. وفي النثر تبدأ الوحدة من الفقرة إلى الفصل حتى تشمل الكتاب كله. كما يمكن رصد الروابط النحوية التي تصل بين هذه الوحدات. وفي تحليل (المستوى الدلالي) يُعالج الجنس الأدبي، والاختيارات الفنية والأسلوبية الأخرى، واكتشاف قواعد البنى الدلالية التوليدية، والاطلاع على كيفية تجسيد الأفكار والقيم. وإذا كانت مهمة الكاتب هي التحدث عن العالَم، فإن موضوع الناقد ليس العالَم، وإنما ما قيل عن العالَم، أي أن النقد هو (لغة ثانية) أو ما وراء اللغة (أو الميتالغة) أو اللغة الشارحة، لأنه تناول لغوي لمعالجة لغوية أخرى. ومن هنا فإن النقد يعتمد على علاقتين: علاقة لغته بلغة المؤلف الذي يحلله، وعلاقة لغة المؤلف بالعالَم. وبهذا تكون مهمة النقد ليس اكتشاف الحقائق، وإنما بحث (الصلاحيات)، أي أن اللغة لا توصف في نفسها بأنها حقيقية أو زائفة، وإنما هي صالحة أو لا. وهي صالحة إذا كانت تمثل نظاماً متماسكاً من الرموز. إن القواعد التي تكيف لغة الأدب لا تعتمد على مطابقتها للواقع، وإنما لخضوعها لنظام الرموز الذي اتخذه المؤلف ، ومهمة الناقد هي اكتشاف هذا النظام ومدى تماسكه، ولهذا فهو لا يبحث- كالأديب- عن معنى العالَم، وإنما يتناول القواعد الشكلية التي اتبعها الأثر الأدبي لإضفاء معنى ما على العالَم. فحسب النقد- حسب بارت- أن يحلل النظم الأدبية، ويدرس الأعمال الأدبية وحدها، بمعزل عن مبدعها، وعن سياقها الاجتماعي أو التاريخي الذي نشأت فيه، أن يدرس الأنظمة الرمزية التي يحتويها العمل الأدبي، ويكتشف بنيته، دون أن يتجاوز إلى تقييمه كما تفعل المناهج النقدية الأخرى. ومن هنا اعتماد النقد البنيوي مصطلح (التحليل) لا (النقد) في معالجة الأثر الأدبي.

وعندما يعالج الباحث (لغة الشعر) يرى أنها (انحراف) عن الاستخدام العادي للغة. وهذا (الانحراف) ، هو الاستعارة والمجاز، وهو من البلاغة التقليدية، والموضوع الحقيقي لدراسة الشعر؛ فالصورة الشعرية ليست حلية زائفة ، وإنما هي جوهر الشعر، وهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة ، وبنية الشعر تتولد من صوره ، وتحليل هذه الصور هو ما ورثه (علم الأسلوب) الحديث عن البلاغة التي انتهت إلى العقم والجمود، فازدهرت على أنقاضها (الأسلوبية) وتجاوزت الطابع الجزئي لمقولاتها إلى حيث أصبحت "منهجاً" نقدياً مستقلاً [1] .

باعتقادي هو رأيٌ لا يجانب الصواب ؛ إذ أن البلاغة النقدية مازالت تزين نصوص شعراءٍ يستلهمون من صورها ومجازاتها دلائل حية لها أواصر قربى بين الشاعر و بيئته .

النظرة البنيوية للأدب :

من المفروض أن أي قاص أو شاعر أو أديب يتحدث عن أشياء وظواهر لها وجودها الخارجي السابق على اللغة مهما كان مستوى الدوران الذي تفرضه عليه نظريته أو رؤيته الأدبية،

---

[1] انظر ، تيري إيغلتون ، نظرية الأدب ، ص 78 .

فالعالم موجود وإنما ما قيل عن هذا العالم، وبين صلاح فضل أن "بارت" اعتبر النقد لغة من الدرجة الثانية، أي في المصطلح النقدي الحديث ما وراء اللغة " أو ميتا لغة"، أو اللغة الشارحة، إذ أنه تناول لغوي لمعالجة لغوية أخرى، ومن هنا فإن النقد يعتمد على علاقتين:

- علاقة لغته بلغة المؤلف الذي يحلله
- وعلاقة لغة هذا المؤلف المنقود بالعالم نفسه [1].

واحتكاك هاتين اللغتين هو الذي يولد شرارة النقد ويكشف عن شبهه الشديد بنوع آخر من النشاط الذهني، ويعتمد على التمييز بين هذين النوعين من اللغة وهو المنطق. ويترتب على هذا في البنيوية أن النقد ليس سوى نوع من وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذ اكتشاف الحقائق بل بحث "الصلاحيات" ؛ إذ أن اللغة لا توصف في نفسها بأنها حقيقية أو زائفة، وإنما صالحة أولا، وهي صالحة إذا كانت تمثل نظاماً متماسكاً من الرموز، والقواعد التي تكيف لغة الأدب لا تعتمد على مطابقتها للواقع – بالرغم من مزاعم الواقعية – وإنما لخضوعها لنظام الرموز الذي اتخذه المؤلف، ومهمة النقد هي اكتشاف هذا النظام ومدى تماسكه، وكما أن القضية المنطقية تنتهي إلى صلاحية النتيجة بغض النظر عن مدى صدق المقدمات، فإن حسب النقد عند هؤلاء البنيويين، أن يقوم بنفس هذا الدور، ولهذا فهو نقد صوري، وهو لا يبحث عن معنى العالم مثل الأدب، وإنما يتناول القواعد الشكلية التي اتبعها أثر أدبي محدد لإضفاء معنىً ما على هذا العالم[2].

ويلخص بارت اعتقاده نحو النقد بأن على المرء أن العمل إلى الأدب ، أي أن يخرج منه تحديداً ، وأن يستعين بثقافةٍ أنثروبولوجية ، مشككاً أن يكون النقد القديم مهيئاً لمثل هذا ، فالخصوصية بالنسبه لهذا النقد جمالية مجردة من التاريخ والعمق النفسي [3] .

واضح من خلال ما سبق التعرية الصريحة والتأويل المجرد للعملية النقدية في النظرة البنيوية، وقصدت بالتعرية من الثوب الذي يكسي العمل الأدبي على اعتبار أنه يشكل مظهراً من مظاهر الحضارة التي نستمد منها طريقة التفكير الواعي بمجريات الأمور المختلفة.

فالنقد هنا لا يحكم على هذا الثوب من خلال مظهره الخارجي الواضح وإنما يحكم على الكيفية التي حبكت ونسجت هذا الثوب، ومكوناته الأولية (اللغة) تلك هي وبكل بساطة النظرة النقدية (البنيوية) للعمل الأدبي.

---

[1] صلاح فضل ، نظريةالبنائية في النقد الأدبي ، ص 328.

[2] السابق ، ص 329.

[3] انظر ، رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ترجمة: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء، ط1 ، 1985 ، ص 65 .

القراءة المغلقة:

إن القضية الهامة والمحور الأساسي في العملية النقدية البنيوية تتجسد في النص ولغته مثلما أشرنا.

والنص الأدبي هو عبارة عن رأس بصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية بعضها فوق بعض ونزع الأغشية يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية حيث لا نهاية ولا بداية، هذا ما ادعاه رولان بارت في رؤيته لقراءة النص[1].

فالبنيوية تمسكت بأسلوب ثقافي لقراءة النص الأدبي، وهو الأسلوب التزامني أي على أنه مجموعة من الشفرات في لحظة واحدة من الزمن فهي لا توضح من خلال القراءة اللغوية لماذا نطق فرد معين بسلسلة من الكلمات في لحظة معينة ؛ ولكنها تبين لماذا تمتلك هذه السلسلة الشكل والمعنى اللذين نجد هما فيها وذلك عن طريق إيجاد علاقة بين هذه السلسلة.

ونظام اللغة، فيحاول المرء أن يبين لماذا يملك حدث معين، مغزى معيناً عن طريق ربطه بنظام الوظائف والمعايير والأصناف التي يعتمد عليها الحدث وتجعله ممكنا. وقد فند "وليم راي" فكرة المعنى إذ هو عبارة عن شيء يعطيه الفرد لسلسة من الكلمات، فيزيل موضوع الدراسة الأدبية التقليدي – معنى المؤلف – وكذلك فعالية التفسير التي ينضوي عليها الموضوع؛ إذ يقترح البنيويون عوضاً عن هذه الفكرة ميداناً يهتم بوصف بينة القواعد والأعراف التي تعتمد عليها النصوص المختلفة، ولما كانت مثل هذه الشيفرات لايمكن أن تكون فريدة تخص نصاً واحداً، فإن هذا الميدان لابد أن يتخذ شكل صناعة فنية – أي وصف عام للطرف التي تصنع بها المعنى أعمالاً أدبية من ضروب مختلفة، وليس شكلًا تفسيرياً للنصوص، فإذا أراد المرء أن يكتشف ويميز البنى، عليه أن يحلل النظام الذي يحدد الوصف البنيوي للمواضيع التي هي قيد الدرس[2].

المحور الزمني في التحليل البنيوي :

من المعروف مسبقاً أن النظام البنيوي للغة محصورٌ داخل أنساقٍ مستقلة عن القرارات الفردية وأنها مرهونة داخل طابع لغوي متفرد بذاته ؛ إلا أن هذه الأنساق تتأثر على مدى التاريخ الزمني لتأويلها ، وفقاً للتطور اللغوي المتزامن .

فقد ميّز سوسير بين الدراسة التزامنية والزمنية في دراسة اللغة، وشدد على الدراسة التزامنية على حساب الدراسة الزمنية. كما طور تمايزاً آخر هو: التمايز بين العلاقات الأفقية والعلاقات العمودية في الإشارات: فالعنصر الأفقي/ التتابعي في اللغة يؤثر في وضعية الإشارة: فمعنى الكلمة

---

(1) انظر، عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ص 15.

(2) وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ترجمة : يوئيل عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ،1987 ، ص 128.

يحدده وضعها في الجملة وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة [1] .
وينقسم البنيويون ولا يجتمعون حول ما يسمى بالمحور الأفقي، linear, horizontal والرأسي أو العمودي retrial . والمحور الأفقي للقراءة ببساطة هو ذلك الخط الذي تتوالى أو تتابع فوقه مفردات الجملة أو وحداتها الصغرى. أما الرأسي فهو ذلك الخط الرأسي الوهمي الذي يضم مفرداتاً محتملة تمثل حصيلة لغوية يكتسبها الكاتب، وتختلف من كاتب لآخر، بقدر إلمامه بالتراث اللغوي والأدبي، فهذه الكلمات التي لا وجود لها في النص، ومن الممكن أن تحل محل الكلمة التي استخدمت بالفعل، وهذا ما لم يحدث "ويمكن تصور انتهاء هذه الكلمات التي استبعدت من النص إلى عدد من جداول الاستبدال: كلمات بديلة لها نفس الوظيفة النحوية. أو كلمات بديلة أخرى لها معان ذات صلة (المرادفات والمتناقضات)، كلمات ذات أنماط صوتية متشابهة [2].
إذن هذا الحديث يسوقنا إلى أمرين مهمين ؛ أولهما هذا الإلزام التزامني للغة حال التلفظ بها وعدم الالتفات إلى تاريخيتها ، هذا نفسه ما قرره سوسير حينما خرج بالدراسات اللغوية من ربقة النظرة التاريخية التعاقبية التي تتبع الظاهرة اللغوية في تطورها التاريخي ، خرج بها إلى شمولية النظرة التزامنية أو التوقيتية للغة حيث تتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية، حيث تثبت اللغة في لحظة زمنية لتدرس علاقات أجزائها . ومن ثم
يعرف نظامها الحاكم لتطورها ولقواعدها. أما الأمر الآخر ، فهو هذا البحث عن العلاقات الكلية التي تترابط بها الأجزاء ، دون النظر نحو جزئيات تاريخية ، بل يكون السعي نحو معرفة النظام الأكبر الذي ينطلي على كل الأجزاء لتتجمع فيه . كما أنه لا حكم بقيمة ما على أي خطاب بشري من خلال طبيعته الذاتية، وإنما في كيفية تركيب عناصره من علاقات توافقية وتخالفية.

موت المؤلف :

إن كل نص لا يخلو من إبداع كاتبه وحضوره مهما بلغ حجم التهميش والاقصاء .. وهكذا اهتمت المناهج النقدية الغربية بالنص واهملت جوانب خطيرة تتمثل بالقيم الفكرية والانسانية التي يقف في مقدمتها المؤلف منشيء النص . وأسدل الستارعن المناهج القديمة والتي ظل المؤلف فيها فارس النص بلا منازع
والحقيقة أن الكلام عن موت المؤلف كان سيكون غير مبرر لولا ظهور كينونة اللغة ونضجها؛ أي بلوغ اللغة سن الرشد لتكون قادرة على الكينونة بنفسها ؛ فقد نزع بارت سمة القدسية التي كانت تضفى على المؤلف ولم تعد قيمة النص ترجع إلى عبقرية المبدع بل حلت السمة التي تطبع العمل

---

(1) انظر ، فرنانديسوسير ، دروس في الألسنية العامة ، ص 132 ،133 .

(2) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، عالن المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص 258.

محل الكاتب ، موت الكاتب عند بارت سيؤدي بالضرورة إلى ميلاد طرف آخر في هذه المعادلة وهو القارئ أو الناقد والذي ستصبح له الحرية الكاملة ليستبيح النص و يفعل به ما يشاء ، مادام مبدع النص هو خارج هذه المعادلة. و إذا كان النص يظل في ذهن المؤلف بإعتباره أول قارئ له و ناقد ، فإنه يتحول إلى ذهن القارئ و بأشكال مختلفة تماما ، ذلك أن الاهتمام بالمؤلف أو بالنص لم يعد هو الأساس (1).

إن اللسانيات الحديثة جاءت أخيرا لكي تقدم أداة تحليلية فاعلة من أجل تدمير المؤلف. فقد أوضحت لنا بشكل جلي أن التعبير في جملته إنما هو صيرورة فارغة تعمل بشكل مستقل دونما حاجة إلى ذوات المتخاطبين ؛ إذ باتت اللغة تنتج المعنى بشكل تلقائي دونما حاجة إلى تدخل ذات المؤلف .

وهكذا أصبح ابتعاد المؤلف ابتعاداً حقيقياً وظل يتضاءل حتى أصبح كتمثال صغير. وأصبح النص يصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائبا عن كل المستويات، ومع موت المؤلف حل الناسخ الحديث محله في عملية الكتابة، ولم تعد الكتابة تأليفاً (خلقاً)، بل أصبحت أداء ليس إلا إذا جاز التعبير.

وهكذا أصبح النص فضاء لأبعاد ما متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع من دون أن يكون أي منها أصلياً أو مرجعياً، فالنص هو نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة. إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام من دون أن تكون هذه الحركة أصلية. إن الناسخ الحديث يفترق عن المؤلف كونه لا يجد في نفسه انفعالات ولا مشاعر ولا بشائر، وعلى العموم لا يجد أي عمق مزعوم، بل إنه يجد تحت تصرفه عددا لانهائيا من البنى الجزئية ونسيجا من العلامات ينهل منها أثناء التأسيس للنص .

إن النقد الألسني لم يعد يبحث عن ذات المؤلف كما في السابق. لأنه ببساطة لم يعد بحاجة إلى ذلك، إذ إن الخطاب يشي بكل الظروف التي رافقت تشكله ؛ فهو يعكف على الاستدلال عن ذاته بذاته دونما حاجة إلى البحث عنها خارج الخطاب، والخطاب يتقمص كل حيثيات نشوئه، وهذا بالطبع يعفينا من أي بحث عن مبررات للخطاب من خارجه، فالمبدأ الأساسي في النقد الألسني ينطلق من مبدأ المحايثة، وهو دراسة النسق اللغوي في ذاته من دون العودة إلى تاريخه ولا إلى علاقته بالمؤلف، لم يعد كل ذلك لازما.

وألغت اللسانيات والبنيوية المؤلف عندما ركزت على الدال والمدلول وأقصت المرجع وكل ماهو مادي خارجي عن المعطى اللغوي. وقد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك صورة لإسنادها إلى المتحدثين: فمن الناحية اللسانية،

---

(1) انظر ، رولان بارت نقد وحقيقة ، ترجمة: إبراهيم الخطيب ، ص 22 وما بعدها .

ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالقائل أو الشخص. وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده يكفي كي تقوم اللغة أي كي تستنفذ (1).

ويعد رولان بارت من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، وخاض صراعاً ضد ريمون بيكار في كتابه(النقد والحقيقة) مدافعا عن النقد الجديد الذي لايؤمن بسلطة الكاتب، مادام التناص يتحكم في النصوص الإبداعية، ومادام البحث عن المؤلف بحثا عن الناقد وإغلاقا لكتابة وإعطائها مدلولاً نهائياً للنص . فالنص لاينشأ عن " رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (هو رسالة" المؤلف الإله") وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ماهو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لايمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق" (2).

ويقوم موت المؤلف عند بارت بوظيفة ثلاثية:

أ- يسمح بإدراك النص في تناصه

ب- يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب(عقيدة الأخلاق الأدبية، والتنقيب عن أسراره ليجعله مدركا في لعبة أدلته)

ج- يفسح المجال لتموضع القارئ ،إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف(3) .

واضح من خلال ما رآه بارت في تصوره التعسفي نحو إقصاء المؤلف أن يقصي كل ما يمت للنص بصلة ، سواء من قريب أو بعيد وذلك إمعاناً منه في التماهي البحث مع مدلولات اللغة التي ستفتح الباب على مصراعيها استقبالاً لأفق القاريء الذي سيولد من الآن فصاعداً على أنقاض إبداعٍ خلفه صاحب النص الذي يعي تماماً ما هية تلك المدلولات ، والتي تعبر عن الأنا الداخلية لوجدانه العميق ، والذي كان إلى وقت قريب نراه واضحاً جلياً في النقد الحديث الذي يكشف لنا من خلال قراءته عن سر النص الكامن وراء مبدعه .

(1) انظر ، أ.ت. اسخاروفا ، من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ص 167 .

(2) رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ص 85 .

(3) السابق ، ص 86 .

خلاصة

تلك هي أهم ما جاءت به أفكار البنيوية في مختلف مجالاتها المذكورة، والتي كانت وليدة الفكر اللساني، الذي من خلاله استمد منظروها طرائقهم في التحليل البنيوي المختلف، فهم بشكل أو بآخر حاولوا متعمدين إقصاء التاريخ والمجتمع، والمعرفة الإنسانية والذات الواعية، لينتهوا في آخر المطاف بموت الإنسان، أجل فقد أعلنوها صراحة بموت المؤلف ذلك الشخصي الذي باعتقادهم قد يؤثر سلباً على المادة، وعلى عوامل تطورها، فبعد أن كان هو الفاعل المسيطر عليها، أصبح مفعولاً به، مسير لها، لا يملك أمامها حول ولا قوة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الدراسة، ألم يكن الأجدر بهم عندما ألغوا سلطة الإنسان ووعيه وعبقريته الإبداعية ، أن يلغوا أنفسهم التي أسست لهذه النظرية، ولماذا لم يفهم من ابتدعوا هذه الرؤية المجردة وتعاملوا مع الأشياء كأنساق ورموز صماء، أن إنكار ذواتهم باعتبار أنها واعية وإنسانية يقتضي بالمنطق الصريح إنكار هذه النظرية، فكل نظرية أو منهج لم يوجد هكذا وحده بدون عقل واعٍ أعد له وأسس بناءه.

وخلاصة القول إن أزمة البنيوية التي انحسرت في أقل من عقد تقريباً ، تتمثل في فشلها في تحقيق المعنى ، وقد اجتمعت عليها عدة عوامل من داخلها هي جعل أقطابها يتحولون عنها وأبرزهم بارت وغيره ليصرفوا النظر عن هذا التوجه، و يرتموا بأحضان مناهج تناقضها في البناء، وما حصل أن البنيوية في بداية ظهورها، حملت معها بذور تفتيتها التي دمرتها قبل أن تكبر وتشتد على عودها فمفاهيمها الزائفة، أسقطت كل الأعراف النقدية التي استندنا عليها وأمنا لهذا الاستناد، جاءت لتخلخل ثبات النقد، وتشيع مفهوم لم ينزل الله به من سلطان، مفهوم النسق والرؤية المجردة، في التحليل.

جاءت لتعبر عن النصوص بلغة اللغة، لا بلغة الإنسان المبدع، الذي حباه الله العقل والشعور ما يمكنه أن ينتج أعمالاً لها أثر في الوجود الكوني.

نعم لقد أفل هذا النجم بعد أن سطع في معمعة الفضاء المتردي تحت أيدلوجيات متشابكة صالت وجالت في الفكر الغربي، الذي كان يعيش أزمة حقيقيةً، أزمةُ ولدت فكراً لقيطاً، لا يُعرفُ مَنْ وَلَدَهُ ، ولا يهم من ولده وإنما يجب التعامل معه كفكر موجود، وكواقع إلا أن هذا اللقيط لا يعرفُ متى وكيف ولِم وجد ، المهم أن يعيث بأفكاره الهلامية فساد أفكار ما قبله من أنظمة متعارف عليها .

*****

الفصل الثاني

ما بعد البنيوية

السيمولوجيا

تحتل السميائيات في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية. إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا (ومن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها)، كما أن موضوعها غير محدد في مجال بعينه، فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني : إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى.

وعلى الرغم من أن صياغة حدودها النظرية وتحديد مجالاتها لم تبدأ إلا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فإننا لا نعدم وجود أفكار سميائية متناثرة في التراث الإنساني بشقيه الغربي والعربي. فقد حفلت كتب الأقدمين أمثال ابن سينا في شرحه للكتاب الثاني لأرسطو ، وغيره بإشارات تخص العلامة ومكوناتها وطرق إنتاجها وتلقيها في محاولة لفهم أسرار الدلالات التي ينتجها الإنسان في تفاعله مع محيطه. بل يمكن القول إن البدايات الأولى للسميائيات جاءت استجابة للرغبة الملحة في الإمساك بوحدة التجربة عبر الكشف عن انسجامها الداخلي غير المرئي من خلال الوجه المتحقق. فما يمْثُل أمام الحواس شيء متنافر ومتداخل ولا نظام له ولا هوية، ووحدها القواعد الضمنية التي تتحكم في وجوده وتلقيه هي التي تمكن الذات المدركة من التعرف عليه والإمساك بمنطقه. إن البحث عن هذا الانسجام هو الذي قاد الإنسان إلى استخراج مجموعة من المبادئ يمكن الاستناد إليها من أجل إنتاج كل المفاهيم، أي الانتقال من البعد المادي للعالم الخارجي إلى وجهه المجرد.

وعلى حد زعم إمبرتو إيكو أن تاريخ السيميائيات يعود إلى ألفي سنة – مضت ، والتي كانت تعرف بنظر الرواقيين بالعلامة ، ويرى إيكو أن الرواقيين هم أصلاً من العمال الأجانب في أثينا و بالتالي فهم دخلاء عليها ، فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان (فلسطين ، لبنان ، سوريا ، الأردن) إلى شمال أفريقيا (ليبيا ، تونس ، الجزائر ، المغرب) والذين انتقلوا إلى أثينا ، وهؤلاء حسب إيكو – اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغة وحروفها أي شكلها الخارجي الذي يدعى الدال– ألا يخدعنا، فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية – توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا . ويصل إيكو إلا أن هؤلاء البرابرة (أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم) قد سبقوا دي سوسير في اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول فهؤلاء الدخلاء كانوا أصحاب تجربة لا يملكها اليونانيون :

أي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي من خلال ثلاث لغات هي : الكنعانية – البونيقية – والامازيغية – واليونانية[1] .

فمنذ أن أحس الإنسان انفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى واستقام عوده وبدأ يبلور أدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات، بدأ السلوك السميائي في الظهور، وتبلورت أشكال رمزية تستمد قيمتها التعبيرية من العرف والتواضع، وهي الأشكال التي سينظر إليها فيما بعد باعتبارها العلاقة التوسطية بين الانسان الإنسان وعالمه الخارجي ، وليس غريبا أن تركز الأعمال الفلسفية الكبرى اهتمامها على دراسة العلامة باعتبارها الأداة الأولى التي قادت الإنسان إلى الانفصال عن طبيعة موحشة ليلج عالما ثقافيا حيث سيتأنسن ويكتشف طاقاته التعبيرية الجديدة. بل يمكن القول إن" فلسفة اللغة، من الرواقيين إلى كاسيرير، ومن القروسطيين إلى فيكو(Vico)ومن القديس أوغستين إلى فتغنشتاين، لم تكف عن مساءلة أنساق العلامات، وبذلك تكون هذه الفلسفات قد طرحت بشكل جذري قضية السميائيات [2] .

ورغم هيمنة هذه الأصول ودورها في تحديد الهوية المعرفية للسميائيات، فإننا سنهتم بموضوعها وحدودها النظرية ومبادئها التحليلية أكثر من اهتمامنا بأصولها الفلسفية وجذورها التاريخية.

إن السميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية. فالموضوعات المعزولة، أي تلك الموجودة خارج نسيج السميوز، لا يمكن أن تشكل منطلقا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها. فليس بمقدورنا أن نتحدث عن سلوك سميائي إلا إذا نظرنا إلى الفعل خارج تجليه المباشر، فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته، بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع. و"وجود المجتمع ذاته رهين بوجود تجارة للعلامات. فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام، وأن يتخلص من التجربة الصافية، وينفلت من ربقة الزمان والمكان ". [3]

---

(1) انظر ، عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري " مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة" ، منشورات الاتحاد العام للآداب والكتاب العرب، عمان 1995م، ص477-478 .

(2) Umberto Eco : Sémiotique et philosophie du langage, éd P U F , 1988, 151

(3) أمبيرتو إيكو ، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد ، مجلة علامات الأدبية ، العدد 16 ، 2004 ، ص 120 .

و في تطبيق ذلك ينبغي الالتفات الى علم الدلالة و منه الى علم الإشارات و العلامات في المجتمعات الحيوانية (الحياتية) فيتعيّن القول أولا أنّ جهاز النطق أو التصويت الموجود لدى الانسان يحدث نفس الأصوات التي تحدثها الطبيعة لو بقي على شاكلته الأولى .لكن الانسان تفرد عن الحيوانات باستغلال صوته لإحداث مقاطع صوتية جد مختلفة و متنوعة بهدف الاتصال والتبليغ و التفاهم مع غيره.

حقا أنّ كل شيء يتكلم على الطبيعة إذا كنا نعني بذلك نقل معلومات ما ، فأغصان الأشجار المائلة دليل على أنّ ثمّة ريحا هوجاء ، و السحاب الداكن نذير عاصفة ، و غليان الماء ينبئ بوجود قد فوق النار ، و الحرارة المرتفعة في جسم الانسان علامة دالة على مرض ما ، لكن الطبيعة لا تخاطب كائناً بعينه : فالسحاب لا يقصد التحذير من وقوع عاصفة و الأغصان المائلة لا تريد أن تخبر بشيء عن هبوب الريح ، و لهذا فإنّ الطبيعة قد تدلنا على شيء معيّن ، دون أن تتحدث معنا ، و بالتالي ، فليس هناك أي اتصال _ أو ما يشبهه _ بينها و بين الإنسان ، و هذه الإشارات الطبيعية أو الموضوعة من طرف الإنسان تعرف بالعلامات و هي سمات دالة على مصدرها أو مآلها .

وبالحديث عن السميولوجيا النقدية ، والتي كانت منطلق دي سوسير في مشروعه اللغوي الذي استوحاه من منطق اللسانيات المطروحة في النص الأدبي أو النموذج اللغوي ، والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً باللغة من جوانب ثلاثة : الجانب المادي (اللفظي) ، وبتنظيمه الشكلي (السميولوجي) ، وبموضوعاته (اللغوي) . ربما كانت الإشارة إلى منهج الرجل في بداية الدراسة تكاد تكون مقتضبة ولمحة سريعة للكشف عن المشروع البنيوي الذي استلهم طريقه من القواعد السوسورية في إرساء ذلك النهج النقدي الذي يدخل في كافة المجالات الحياتية ، والإشارة لمنهجية دي سوسير كانت من باب التقعيد لتلك الناهج ، التي كانت تحتفي باللغة التي يحملها النص أو الرسالة ، مقابل خواء المضمون والذي كان لا يعتد به بأي شكل من الأشكال . لكنا إذا ما أوصلنا دروس سوسير إلى نتيجتها المنطقية سنرى أن ذلك غير ممكن ، فتنظيم اللغة سابق لأي رسالة أو واقع ، انهما في الحقيقة نتاج لمنظومة اللغة وليس العكس . والمتأمل للمنهجية السوسرية يجدها ظاهرة حاضرة في الإستراتيجية النقدية الحديثة على الرغم من أفول النجم البنيوي وظهور ما بعده من مناهج أمسكت بالدفة وأعادت القيادة للنص الأدبي من جديد وبشكل مختلف ، وقبل الولوج في حيثيات هذا المنهج لابد وأن نستكشف ما يعبر عنه مصطلح السميولوجيا وبشكل موسع ، ذلك بأنه علم راسخ منذ القدم تسابق إليه الكثيرون في التدليل عليه ويتناولوه تناولاً إجرائيا في كافة المجالات الحياتية ، وخصوصاً الأدبية والفنية .

فبالإضافة إلى دراستها للنسق اللساني، الذي يعد أهم الأنساق وأرقاها، فإن السميائيات وسعت من دائرة اهتماماتها لتجعل من كل الأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الآخر موضوعا لدراستها. فجل التصنيفات الخاصة بالأنساق السميائية لا تكتفي بإحصاء العلامات المشتقة من اللسان، كما لا تكتفي برصد الأنساق البصرية التي خلقت تراكما هاما من الناحيتين النظرية والتطبيقية (الصورة في المقام الأول)، بل تدرج ضمن حقل دراستها مجمل الصيغ التعبيرية التي يستعملها الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر في حواره مع ذاته ومع الآخر، كالشم واللمس والسمع والذوق. فالحواس تنتج صيغا تعبيرية تتمتع بوضع إبلاغي خاص ونظر إليها دائما باعتبارها دعامة أساسية في التواصل الإنساني .

مصطلح السيميولوجيا أو السيموطيقا

إن ما يعنينا في هذه الدراسة تعريف مصطلح السيميولوجيا كما تناوله الغرب لأنه ولا شك هو منهج حداثي قديم جديد استخدم عند العرب بلفظ السيمياء أي علم الدلالة ،و أورد أبو العباس المعروف بالمبرد النحوي ت285 هـ في كتاب الكامل في اللغة و الأدب ، إنّ لفظ سيما الواردة في عدّة مواضع من القرآن الكريم هي العلامة والإرسال لقوله سبحانه وتعالى : " يُعرَفُ المُجرمونَ بسيماهم " [1] وقوله : " يسومونكم سوء العذاب " [2] ، وقوله أيضاً : " و الخيل المسوّمة و الأنعام" [3] وقوله " حجارة من سجيل منضود مسوّمةً عند ربّك " [4] ، و في هذا المعنى قول الشاعر:

غلام رماه الله بالحسن يافعا   له سيمياء لا تشق على البصر
كأنّ الثرياء علقت في جبينه   وفي أنفه الشعرى جيده القمر [5].

وكلمة علم الدلالة (semantique) المشتقة من الكلمة اليونانية (semaino) أي "دل " والمتولدة هي الأخرى من الكلمة سيما (sema) أوالعلامة هي بالأساس الصفة المتسوية إلى الكلمة الأصل (sens)

أو المعنى ؛ فالتغير الدلالي هو التغير في المعنى ، والقيمة الدلالية للكلمة تكمن في معناها ، ويسعى المرء من ثم إلى تطبيق هذا التغير الدلالي على كل علامة [1] .

---

[1] سورة الرحمن آية : 41.

[2] سورة البقرة آية : 49

[3] سورة آل عمران آية : 14.

[4] سورة هود آية : 83 .

(5) أبو العباس محمد بن يزيد(المبرد) ، الكامل في اللغة و الأدب تحقيق "نعيم زرزور" و" تغاريد بيطون "، طبعة بيروت 1987.

سيميائية ----- سـيميائيات ------ ------- Semiologie-------- Semiotique--

-معنى ------Sens

يتضمن هذا المصطلح مضموناً حدسياً وهو يقع في مقابل مصطلح الشكل ؛ فالشكل في اللسان موروفيم أو مركب أو جملة ،يستمد ماهيته من المعنى ،وإن وجود المعنى يظل أمراً مرتبطاً بحدس الفاعلين المتكلمين ، وهو يمثل في نظر علماء اللسان خصوصية أساسية في الألسنيةاللغوية (2).

ويشير سوسير إلى هذا العلم في معرض تعريفه للسان قائلاً: " إن اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق. من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية . . . ويمكن أن نطلق على هذا العلم السيميولوجيا؛ وستكون مهمته هي التعرف على كنه هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها. وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فإننا لا نستطيع التنبأ لا بجوهره ولا بالشكل الذي سيتخذه. إننا نسجل فقط حقه في الوجود، ولن تكون اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام، وستطبق قوانينه التي سيتم الكشف عنها على اللسانيات " (3) .

سيمولوجيا ديسوسير:

علمنا من خلال ما سبق أن دي سوسير اعتبر اللغة منظومة مستقلة من العلامات. ومن هذا المنطلق سعى الألسنيون إلى فهم اللغة وتفسيرها انطلاقا من ظواهر لغوية بحتة. ذلك أن دي سوسير، عندما حدّد اللغة كنسق مستقل من العلامات، افتتح بذلك عهدا جديدا في دراسات اللغة عهد المقاربات "الموضوعية"، لذلك تمثل نظرية العلامة اللسانية أحد المرتكزات الأساسية للمقاربة اللسانية للغة. و العلامة اللسانية هي واقع يتكون من عنصرين لا يمكن الفصل بينهما: الدال أو الصورة الصوتية والمدلول أو الصورة الذهنية أو الفكرة أو المفهوم الذي يحيل إليه الدال. و يؤكد الألسنيون بأن العلامة اللسانية هي جزء من اللغة كظاهرة مستقلّة بذاتها، لذلك لا يجب أن نخلط بينها وبين الواقع الذي تمثّله، أي المرجع. وهكذا فإن المدلول "شجرة" هو مفهوم مجرد لا يجب خلطه مع أي شجرة خاصة يمكن الإشارة إليها في الواقع، فباعتبارها نسق علامات تتميز اللغة كليّا عن الواقع .فبالنسبة لدى سوسير تدخل دراسة اللغة كنسق من العلامات في علم أوسع من اللسانيات

---

(1) انظر ، علي محسن جمجوم ، السيموطيقا ومشكلات الفلسفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، ص 13 .

(2) انظر ماري غاري بريرو ، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ، ترجمة : عبد القادر الشيباني ، مطبعة سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2007 ، ص 95 .

F De Saussure : Cours de linguistique générale , éd Payothèque, , 1979, p 33 (3)

هو السيميولوجيا (أي علم أنساق العلامات) وعلمنا أيضاً أن العلامة اللسانية اعتباطية أي ليس هناك مبرر واقعي يجمع بين الدال والمدلول، لذلك يستثني دي سوسير الرمز من العلامة لأن علاقة الدال بالمدلول في الرمز كعلامة ليست اعتباطية

، وحسب ما ذهب إليه تودوروف في مقالته : (سيميائيات سوسير) ، فإنَ أثر سوسير في الطـــرح النقدي ـــلاسيما حديثه عن العلامات ـــ سيكون له مهمة تكملة نظام التعبيـــر العـــالمي الـــشامل ، ويمكن أن تتمثل بالطرح الألسني ، وتكون النموذج المتفرد لجميع فروع اللغة ، والمعين الثرّ للنظام السيميائي العالمي . وتكمن قيمة سوسير النقدية في ميزان الوسط النقدي لما بعد البنيوية ـــ بوصـــفه أباً للسانيات ـــ وبدوره المشهود في إرساء قواعد نزع الصفة الجوهرية عن علاقة الدال بالمدلول[1]
.

وليس غريبا و لا بدعة إذا قلنا في حق "دي. سوسير" أنّه أوّل من نبّه على إنشاء العلم الجديد و لقد فعل ذلك حين خصّص فصلا صغيرا " لمكانة اللغة بين الحوادث ،وتفكيره حول اللغة أدى به الى استنتاجين هامين:

أولهما : " أنّ اللغة ما هي إلا نظام علامات تعبر عن أفكاره و من ثمّ فإنّ هذا النظام يشبه النظم الأخرى مثل الكتابة ، و لغة الصم البكم ، و الشعائر الرمزية ، و عبارات المجاملة والإشارات البحرية ، إلخ ... " . أما أهمية اللغة الإنسانية ، فإنها راجعة الى كثرة شيوعها و استعمالها بين الناس [2].

و ثانيهما : أنّ اللسانيات _ التي هي دراسة اللغة الإنسانية بمعناها العادي _ " ليست سوى جزءاً من هذا العلم العام " الذي يختص بدراسة كل أنظمة العلامات (اللسانية وغير اللسانية) بحيث أنّ القوانين التي قد تكشف عنها السيميولوجيا أو تتوصل إليها هي صالحة و قابلة للتطبيق على اللغة نفسها .لكن د/ سوسير لم يذهب إلى أبعد من هذا ، أي أنّه لم يتجاوز تحديد موضوع علم السيميولوجيا الجديد و علاقته باللسانيات علاقة احتواء لنظام خاص في نظام عام . و السبب في ذلك راجع إلى اهتمامه الأصلي بتعريف اللسانيات العامة و ضبط ميادين بحثها [3] .

ونعت سوسير تلك العلاقة بأنها اعتباطية ، وقد دفع هذا الطرح من توسيع عمليات الفصل بين الدال والمدلول ، بمعنى توسيع عقلنة الدال بوصفه حضوراً ، وعدم ضبط حدود المدلول بوصفه غياباً إذ إن اللغة هنا بوصفها أساس المعنى لا هي جوهر مادي (حضور) ولا قصدُ حاصل (

---

(1) انظر، رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهراتية ، ترجمة : عبد الجليل الازدي المارهو لنشتاين ، ، د. ت ، ص 60 .

(2) انظر، عيسى بونوة ، مقدمة بحث في علم السيمولوجيا ، معهد اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، 2003 ، ص 6 .

(3) انظر ، السابق ، ص 6 .

فعالية معرفية) بل مجموعة من الأعراف والتقاليد التي تؤلف الشفرات وهذه الشفرات يمتلكها أعضاء ثقافة أو مجتمع معين ، على أنها القدرة اللغوية لهم ، ولا يعتمد استخدامهم اياه على وجود ما يقابلها من الأشياء في العالم الواقعي ، يعني أن مسائل السميولوجيا أو علاقة المعنى بالحضور الذاتي لا أهمية لها للسميولوجيين (1) .

وعلى الصعيد نفسه ، نجد المدرسة الشكلية اتبعت في دروسها النظر إلى النصوص الشعرية على أنها مجموعة من الرموز تحيل إلى رموزٍ أخرى ، وذلك في الحقبة الأولى للبنيوية ؛ إلى أن جاءت مناهج ما بعد البنيوية لتستخدم المنظور نفسه للعلامة ؛ ولكن بشكلٍ آخر ، وذلك بالنظر لعلم العلامة على أنه مجموعة من الرموز المجردة ، والتي تحيل إلى رموزٍ أخرى تفضي إلى هدم الأولى بقصد التعمية والتدليل غير الواضح لبنية الدال المرمز إليه (2) .

إنَ تأثير سوسير في الطرح النقدي واللغوي كان شاملاً وممتداً في مختلف المجاميع النقدية العالمية ، ولم تخلُ مدرسة لغوية أو نقدية من التأثير السوسيري ــ ولو كان يسيراً ــ فمدارس الألسنية : الوظيفية (Functionalism) : ، والتوزيعية (Distributionalism) ، والتوضيحية (Glossematiosm، وما بعد السوسيرية (Post – Sausurianism) ، التي تشمل التوليدية والتحويلية لشومسكي (Geneticism and Transformatism) وغيرها ، كلها وقعت تحت تأثير الطرح اللغوي والنقدي لسوسير ، ويمكن إجمالاً القول أنّ دروس سوسير في اللسانيات أسهمت في مدّ العديد من الاتجاهات والمدارس الألسنية والنقدية والمنهجية بالتمفصلات المعرفية ، والأصول اللغوية (3) .

المنظومة الدلالية عند بارت :

عندما ينظر سوسير إلى اللغة كمنظومة لغوية مطلقة ، فإنه يسمح بالقول بأن اللغة ليست المنظومة الاشارية الوحيدة ، وأن ثمة منظومات أولية كثيرة من هذا النوع أو (اللغات) على سبيل المثال ؛ فإن علامة الطرق والإشارات الضوئية تعتبر منظومات إشارية أيضاً ؛ إنها تمثل شكلاً من أشكال اللغة فالدال هنا هو اللون الأخضر وهو يطابق المدلول الذي يعني الطريق خالٍ والعلاقة القائمة بينهما هي علاقة مواضعة غير معللة ، مثلها مثل العلاقة اللغوية ، وقد انطلق بارت من فكرة دي سوسير هذه ليصنف المنظومات الاشارية الأخرى ؛ فهو يرى في الملابس مثلاً إضافة إلى الجانب

---

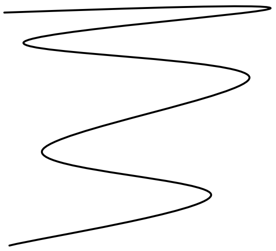
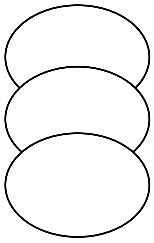
(1) انظر ، وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ص125 .

(2) انظر ، ك. م . نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة : عيسى على العاكوب ، دار عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، القاهرة ، 1988 ، ص 180 ، 181 .

(3) انظر ، رشيد بن مالك ، البنية السردية في النظرية السيميائية ، مجلة ثقافات ، البحرين ،خريف 2002 ، ص 203 وما بعدها .

النفعي منظومة إشارية أيضاً (لغة) والملابس تعني شيئاً ما ، مثلاً اللون المعتم وما يطابقــه مــن غطاء تمثل الدال الذي يضفي على المدلول كما هو متداول ، هيئة ، وقار أو الرسمية (1)

وفي هذا المجال أيضا ترتبط الأشكال هي الأخرى بمجموعة من ردود الأفعال المتولدة عن تأثيرات هندسية لها وقع خاص في النفس والروح. فإذا أخذنا بعــين الاعتبــار الــشكلين التاليين :

الشكل ب	الشكل أ
	

لاحظنا أن الشكل – ب – يتكون من خطوط علــى شــكل ZZZ ويــوحي بحركــة ارتجاجية قطعية فيها عنف ، في حين أن الشكل – أ – يشير إلى صوت مــن شــاكلة bou bou bou ويوحي بحركة هادئة ومطمئنة وملتوية "فمنطق المقايسة الذي حكــم أواليــات الفكر الإنساني لفترة طويلة جعل من الخطوط والأشكال تشير، من حيث حجمها أو من حيث نمط تكونها، إلى أحكام سلوكية أو قيمية عامة، وهو الذي يفسر الدلالات المرتبطة بالأشــكال في صيغها المتعددة (2).

استنادا إلى هذه الملاحظة يمكن فهم الدلالات الخاصة بالخطوط مــثلا. فــبعض هــذه الخطوط يشير– عموديًا كان أو أفقياً – إلى الهدوء والصلابة والحسم كما هو الشأن مع الخط المستقيم، في حين يشير الخط المنحني إلى اللاتوازن كما يشير إلى الليونة والحنان والأنوثــة والدلال. أما الخط الرقيق فيشير إلى النعومة واللطف. وعلى العكس من ذلــك، فــإن الخــط المدبس يشير إلى العنف والحسم واللاتردد. ونفس الشيء يــصدق علــى دلالات الأشــكال كالمربع الذي يرمز إلى الأرض في تقابلها مع السماء، فهو مرتبط فــي تكونــه بالــسكونية والثبات، وقد يرمز في سياقات بعينها إلى الصلابة. وفي حين أن الحركة هــي كيــان مــرن

(1) خريستو تودوروف ، نقد مفهوم الأدب عند رولان بارت ، ترجمة حسن جمعة ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الآداب الأجنبية ، دمشق 2001 ، ص 71 .

(2) سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، مجلة علامات النقدية ، العدد 20 ، 2003 ، ص 10 .

ودائري، فإن التوقف والثبات يردان إلى الأشكال التي تملك زوايا. لذلك، فإن الـدائرة ترمـز مثلا إلى الكلية غير القابلة للتجزيء، فالحركة الدائرية هي حركة مطلقة الكمال. إنها لا تتغير وليس لها بداية ولا نهاية، الأمر الذي يجعل منها رمزا للزمن الذي يتحدد كتتـابع مـسترسل وثابت للحظات متشابهة. أما المثلث فيشير إلى العلاقات المنطقية ويحيل على الفكر والتركيز .

وقد أدرج بارت الطعام والسيارات الخفيفة في نطاق المنظومات الاشـارية (أسـس الـسميولوجيا)ونذكر هنا أن بارت يعتبر عدداً كبيراً من الحقائق الحياتية التي تكتسب دلالة إنسانية مـا إذ يمكـن ترجمة هذه المنظومات الثانوية المادية إلى اللغة الطبيعية ، مثال ذلك الموضة التي يمكـن وصـفها بالكلمات ، وأن جميع هذه الأشياء (الملابس الطعام وغيرها) توجد فعلياً وهي جزء مـن الحيـاة اليومية للإنسان ، لكن أليست تصرفات الأبطال في رواية ما تشكل منظومة إشارية ماديـة فعليـة منسوجة بالكلمات ولها قوانينها الخاصة؟ يعتبر بارت أن الأمر هو كذلك فعـلاً ، يعنـي أن العـالم الفعلي في أعمال هذا الكاتب " مؤسطر " (العلم حسب رأي بارت هو لغة ، يعني منظومة إشـارية ثانوية) [(1)] .

إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن " الأشياء" تحمل دلالات. غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة. فهي، إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا ما دفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة".
أما عناصر سيمياء الدلالة لدى بارت فقد حددها في كتابه" عناصر السيميولوجيا" ، وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية وهي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء(الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية).
وهكذا حاول رولان بارت التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار... الخ ، ويعني هذا أن رولان بارت عندما يدرس الموضة مثلا يطبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال استقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية. ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية. ويمكن إدراج المدارس السيميائية النصية التطبيقية التي تقارب الإبداع الأدبي والفني ضمن سيميولوجيا الدلالة، بينما سيميوطيقا الثقافة التي تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية والتي يمكن إدراجها ضمن

---

(1) خريستو تودوروف ، نقد مفهوم الأدب عند رولان بارت ،ص 71 .

سيميولوجيا التواصل. ولتبسيط سيميولوجيا الدلالة نضرب مثالاً على أزياء الموضة فهي عبارة عن وحدات دالة إذ يمكن أثناء دراسة الألوان والأشكال لسانيا أن نبحث من خلالها عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية كما ينبغي البحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز والأساطير ومعاني البحور الشعرية الموظفة ودلالات تشغيل معجم التصوف أو الطبيعة أو أي معجم آخر(1).

ولا يتبقى من النموذج السوسيوري في اعتقاد بارت النقدي سوى أولية اللغة والتشديد على الدال ، وكلاهما يحظى هنا بالتأكيد أشد ما نجده في الشعر . لقد ذهب مفهوما المنظومة والتناظر ؛ كما ذهبت النظرة إلى الأدب عموماً ، وإلى النصوص الافرادية على أنها منظومات ، وبالتالي أصبحت التناظرات مع البنى اللغوية غير صالحة للتطبيق ، لا يحاكي الأدب اللغة بأكثر من محاكاته للواقع ، ودراسة بارت للرموز على التميز الذي يضعه بين القابل للقراءة والقابل للكتابة ، القابل للكتابة هو المصطلح الايجابي لأن القيمة باتت تعزي الآن إلى فكرة الإنتاج الأدبي بدلاً من فكرة النسخ والتمثيل ، والقابل للقراءة هو ما نميزه ونعرفه سابقاً ، إنه النص الذي نستهلكه كقراء باستسلام ، في حين أن النص القابل للكتابة يتطلب من القارئ تعاوناً فعلياً ، ويقتضي من المشاركة في إنتاج النص وكتابته ، وقد أكد بارت على أن النصوص القابلة للقراءة هي نصوص كلاسيكية مثل قصة " ساراسين " لبلزاك ، بينما تغلب على النصوص الحديثة صفة القابلية للكتابة ، والذي علق علية جفرسون أنه إذا استخدمنا مصطلحاً آخر لبارت ، النص الحديث أكثر تعدداً من النص الكلاسيكي (2) .

ويقول بارت في حديثه عن عدم يقين العلامات متناولاً ما رمى إليه فرويد : " ليست العلامة براهين ، طالما في وسع أي كان أن يطلق ما هو خاطئ وغامض منها ، ومن هنا نرتد بحكم المفارقة إلى قوة اللغة ، بما أن لا شيء يضمن اللغة ، فإنني أعتبر اللغة كالتوكيد الوحيد والأخير إن لم أعد بالتأويل خاصتي ، سأعتب كل كلمة علامة على الحقيقة ، وعندما أتكلم لن أشك بأن الآخر يتلقى حديثي على أنه حقيقة ، ولكي يعرف شخص أمر ما يجب أن يقال ، وبمجرد أن يقال يصبح حقيقة إلى حين " (3) .

واضح أنه أسلوب يضع القاريء في حيرة من أمره ، إذ من خلال تلك الرؤية يستحيل عليه الامساك بالمعنى الأدبي الذي يبحث عنه ويشغل فكره النقدي ، فأسلوب بارت أشبه بلعبة المتاهة التي يدخلها الانسان من نقطة معينة ، ثم يشتبك بمسارات متداخلة متشابهة المداخل ، مختلفة في

---

(1) انظر ، جميل حمداوي ، سيميولوجيا التواصل والدلالة ، صحيفة دنيا الوطن 2007/9/25 ، ص 2 .

(2) آن جفرسون وديفيد روبي ، النظرية الأدبية الحديثة ، ص 189 .

(3) رولان بارت ، شذرات من خطاب في العشق ، ترجمة إلهام حطيط ، حبيبي حطيط ، مطابع دار السياسة ، الكويت ، 2001 ، ص 196 .

المضمون ، وعند الرغبة في العودة من النقطة التي بدأها يجد نفسه قد ضلَّ الطريق ، الذي دخل من خلاله ، وذلك هو قصد بارت ، المتخفي وراء أقنعة الرموز الدلالية ، الراغبة المتمنعة أمام المتلقي السائر نحوها والمتسلح بكل طاقاته المعرفية .

ويتضح بالمثل ، أن الحقيقة لا تمتلك أي مكانة واقعية ضمن النص الأدبي ، ويبين بارت أن الحقيقة هي أبعد ما تكون عن مهمة تنظيم الأدب وإبداعه من الخارج ، وأنه مجرد سراب خادع تحدثه واحدة من مدوناته الخمس ؛ فعن طريق طرح أحجية وتأجيل حلها تقوم المدونة التأويلية بتنفيذ لعبة بخفة بارعة تجعل من المعلومات المؤجلة مرادفاً للحقيقة ، ليست الحقيقة شيئاً ثابتاً وراسخاً كامناً فوق النص الأدبي ووراءه يمكن أن يختزل النص إليه: أنها ببساطة آخر ما يرد في النص . في الحقيقة كان أحد أهداف بارت الأولى جعل القول البنيوي متشاكلاً مع موضوعه (الأدب) ، واقترح أن نظرة سوسير إلى اللغة كانت تعني أن الاستمرار المنطقي للبنيوية هو الانضمام إلى الأدب فقط ، ليس باعتباره موضوعاً للتحليل وإنما كفاعلية كتابة ، ويكاد كتاب س/ز يلبي هذا المطلب غير أنه باعتباره واحداً من استمرارات المنطق السوسوري ، يهدد بصورة جدية الاستمرارية البنيوية الكلاسيكية لهذا المنطق نفسه (1) .

سيموطيقيا بيرس (*)

وعلى الضفة المقابلة لفرنسا نجد شارل بيرس * فقد أجمع النقاد المحدثون على أنَ بيرس لم يلتقِ ، أو لم يقرأ عن سوسير والعكس صحيح أيضاً ، إلاَ أنَ معطياتهما تكاد تكون متقاربة

---

(1) آن جفرسون ، ديفيد روبي ، النظرية الأدبية الحديثة ، ص 195 .

* السيموطيقا / السميولوجيا (علم العلامات) يرجع مصطلح السميولوجيا إلى تقاليد دي سوسيو 1913/1857) كما علمنا من تصوره إذ قال أنه من الممكن قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ، ويغدو جزءاً من علم النفس الاجتماعي وعلم النفس العام ،وسأسمي هذا العلم باسم السميولوجيا من الكلمة اليونانية التي تعني علامة . ويكشف هذا العلم عما يشكل العلامات والقوانين التي تحكمها " . أما مصطلح السميوطيقا فيرجع إلى تقاليد "شارل بيرس " والذي قال : " ليس المنطق بأوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسميوطيقا .. أو نظرية العلامات " وتتجاوب تقاليد دي سوسير وبيرس في أعمال دارسين متعاقبين ، وتتطور ، إلى أن تصل إلى فبراير 1969 في باريس ، حيث قررت لجنة دولية تبني استخدام مصطلح السميوطيقا (بيرس) وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السميوطيقية . رامان سلدن ، النظرية الأدبية الحديثة ترجمة جابر عصفور ، ص 90 .

** شارل بيرس عالم فلك وعالم جيولوجي ، 1914/1839 ، أمريكي الأصل ، صاحب النظرية السيموطيقية قدمها في كتابه الشعري الأعمال الكاملة بجزئيه والذي أصدر عام 1931،1932 ، انظر جيرار دولدال ، التحليل السيموطيقي للنص الشعري ،ترجمة : عبد الرحمن بو علي ، عشتار للطباعة والنشر ، الرباط ، 1994 ، ص 7 ،8 .

ومنسجمة في بعض المواضع ، فكلاهما أسس لعلم نقدي لغوي شامل ، وهو علم السيميائية) (Semiotiqueأو علم العلامات ، وكلاهما انطلق من تأسيس ذلك من خلال الحديث عن معطيات العلامة وتصنيفاتها ومداخلها ، وميادين تنظيرها وتطبيقها ، وكلاهما أسهم في إنعاش الحركة النقدية والمعرفية الأوربية ، وعُدت معطياتهما طرائق يُهتدى بها في السلوك التحليلي الفلسفي والنقدي واللغوي الحديث.

يُعدَ شارل ساندرس بيرس مؤسس المنهج الفلسفي الحديث البراغماتية (Pragmatism) أو ما يطلق عليـــه : (الذرائعية ، التداولية) وهو منهج أكدته النتائج العلمية ، وراهنت على صحته المؤسسات البرجوازية ومفاده : أنَه ليس هناك معرفة أولية في العقل تُستنتج منها نتائج صحيحة ، بل الأمر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للإنسان مشكلاته ، وأنَ الأفكار والنظريات والمعارف والنتائج تشكل بمجموعها وسائل وذرائع دائمة لبلوغ غايات جديدة ، وأنَ معيار صدق الأفكار والآراء هو في قيمة عواقبها العملية ، وأنَ الحقيقة وفقاً لهذا المنهج تُعرف بنجاحها ، وإن الإله (موجود) بقدر تعلق الأمر بانتظام المجتمع حسب ، وقد شارك بيرس في تأسيس تلك المعطيات ، وذلك من خلال عكس فلسفته التي تنطلق من الفلسفة الكانطية والتي هي فلسفة التجربة المتصورة ضمن فكر العلوم الطبيعية (فكر المختبر) ، وقد وصفت بأنها استمرارية وواقعية وذرائعية ، استمرارية : لأنها تتعارض بنفس القدر مع الواحدية ومع الثنائية ، فمع الواحدية تأخذ عليها جمودها ويقينيتها ن وبخلاف الثنائية التي تذهب إلى أن الفكر ليس ملكة عارفة خارج الشيء المراد معرفته بل هو يراها أنها سيرورة في الأشياء ، واستمرار مبدع معها ، ومن هنا الطابع الجدلي ، ومن هنا فإن العلامة بالنسبة لبيرس ليست شيئاً يتم تفكيكه من قبل مؤول ما بغاية الدقة ، بل عنصر مكون من سيرورة لا يمكن تمييز المؤول فيها أي سيمياء [(1)] .

ولقد ارتبط مفهوم الدلالة عند بيرس بمفهوم السميوز، وهو مفهوم يشير، من جهة، إلـــى القـــدرة على إنتاج دلالة ما استنادا إلى روابط صريحة هي ما يشكل جـــوهر العلامـــة وشـــرط وجودهـــا، ويشير، من جهة ثانية، إلى سيرورة التأويل التي تعد أوالية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة. فبما أن الموضوع المطروح للتمثيل يتجاوز بالضرورة أداة التمثيل، فإن تـــصور إحـــالات متتاليـــة تستعيد ما تم إهماله في الإحالة الأولى أمر ممكن، بل هو أمر ضروري. ومن هنا ارتبطـــت فكـــرة التأويل عند بورس بفكرة إنتاج الدلالة ذاتها [(2)] .

---

(1) انظر ، جيرار دولدال ، التحليل السيموطيقي للنص الشعري ، ص11 .

(2) انظر ، السابق ، 12 .

العلامة عند بيرس :

والعلامة في نظر بيرس تعني جدلية (التشابه والتطابق) وهي منظومة تأويلية تعبر عن كنه الانطلاقات بحوافز استنتاجية في التاويل والانطلاق من منظومة العلامة لاكتشاف فضاءات الدلالة ومساحتها حتى بلوغ النقطة المركزية التي تتولد فيها آصرة العلامة ، والعلامة بشكل عام هي قضية تتعلق بجدلية التولد ، وإن ظهور العلامة يتطلب دراسة المراحل في كل أطوارها التاريخية والابتعاد قدر الإمكان من (العلامة اللغوية) لأنها تأتي وفق تركيب ثقافي قادم [1] .

لا ينظر بيرس إذن إلى العلامة في ثباتها وسكونيتها، وإنما في حركية عناصرها وعلائقها المولدة للدلالة باستمرار. بل إن موضوع سيمياء بيرس في واقع الأمر ليس هو العلامة وإنما اشتغالها وحركيتها، لذلك يقدم عليها مفهوم/ مصطلح "السيميوزيس" (semiosis)، ويعني به "السيرورة التي تعمل بها العلامة باعتبارها علامة"، كما يجعل السيمياء هي "نظرية الطبيعة الجوهرية لكل سيميوزيس ممكن ، ففي أوراق تعود لـ «بيرس» ورد تعريفه للعلامة بأنّها شيء ينتج فكرة ما، فتكون العلامة في موقع مقابل للفكرة المنتجة. وهذا الاستنتاج بحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد، فهو معروف في الدراسات اللغوية السابقة، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف «بيرس» للعلامة أساسا للسيميائية، كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصّصين في الدراسات الدلالية، ومنها أنّ «بيرس» شدّد في تلك الأوراق على أنّ موضوع العلامة هو كل ما تنقله، أمّا مدلولها فهو كل ما تعبّر عنه، وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين، فموضوع العلامة ليس مدلولها. وبما أنّ العلامة مُعدّة لتخلق في ذهن المتلقي علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعا أو ضيقا منه، فإنّ «بيرس» اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ « تعبير العلامة الأول [2] .

استنادا إلى هذا وجب النظر إلى العلامة باعتبارها وحدة ثلاثية المبنى غير قابلة للاختزال في عنصرين. فإذا كان سوسير يصر على استبعاد المرجع من تعريفه للعلامة ويعتبره معطى غير لساني، فإن بيرس ينظر إلى المسألة من زاوية أخرى. فبناء العلامة يرتكز، في تصوره، على فكرة الامتداد التي تجعل من الكون بكل مكوناته وحدة لا تنفصم عراها. فما يؤثث الكون ليس أشياء مادية، بل علامات، ونحن لا نتحاور مع واقع مصنوع من ماديات، بل نتداول هذا الواقع من خلال

---

(1) انظر ، علاء هاشم مناف ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد: 2073، 2007/10/19 ، بغداد ، ص4 .

(2) عبد الله ابراهيم ، مفهوم التمثيل السردي ، صحيفة العرب القطرية ، الاثنين 2009/4/6 ، العدد: 7603 ، ص 12 .

وجهه السيميائي، إننا" نحيى داخل كون رمزي، وبقدر ما يزداد النشاط الرمزي يتراجع الواقــع " [1]
.

وقد قسم بيرس العلامة كالآتي :

أ. العلامة الأيقونية :

إن الموضوعات المنبثقة من العلامات الأيقونية تمتد لتبني جسوراً بينها وبين ما يماثلها أو ما يشابهها وهي "تلك العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي يُعبّر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط وهي تشبه ما ترمز إليه أو ما تمثله ، مثل النموذج المعماري أو الخريطة وما إلى ذلك ، وهو يطلق على هذا اللون أيقونة icon أي الصورة المصغرة وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجد الموضوع أم لم يوجد ، لذا أن الشبه هو نقطة الانطلاق لتمثل الأيقونة، لأنها تمثل موضوعها من خلال الشبه، لأن حامل العلامة حينما يلتقي بدلالة العلامة فأن الشبه يكون وارداً مبدئياً فيكون التطابق الأيقوني[2].

والأيقونة في نظره "إشارة تحتفظ بخصائصها المعنوية، حتى لو لم يكن مرجعها موجودا، في حين إن الرمز يفقد صفته الدلالية إذا فقد تفسيره، كما هو الحال في الجملة العادية التي إن كانت تحمل معنى، فلأننا نعطيها هذا المعنى ، وقد أطلق بيرس على هذه الصيغ تسمية «المماثلات». وقال: «للأيقونات صفات تشبه الأشياء التي تمثلها، وتثير أحاسيس مشابهة لها في الفكر [3] .

على كل حال ، مهما كان التقسيم المأخوذ به ، لابد من التنبيه بالنسبة إلى السميولوجيا عامة ، إلــى أن كل واحدة من الدلالتين العقلية والطبيعية ، أو بعبارات حديثة من الأيقونة والشاهد ، تــستحيل أن تكون دلالة صرفة بسيطة في الألفاظ ؛ إذ إنهما إلى جانب اتصافهما بالتجاور والتشابه ، وضــعيتان في الوقت نفسه ، وهذه العلامات لكي تدل بالتجاور والتشابه لابد لها مــن أن تــدخل فــي نــسق الفونيمات والصيغ اللغوية ، ومن هنا الطابع الاتفاقي لكيفية الدلالة فيها ، فلفظة هو مثلاً لــيس لهــا علاقة واقعية بمفهوم بيرس مع موضوعها ، إلا بمجرد قاعدة متواضع عليها ، كذلك بالرغم من أن كلمة " أحّ "تحاكي إلى حدٍ بعيد السعال ، إلا أن الطابع الاختياري المميــز للدلالــة الوضــعية أي الرمز يتضح عند مقارنتها مع الألفاظ المحاكية المرادفة لها في سائر اللغات ، كلفظة (tousser

---

(1) سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، مجلة علامات للدراسات السيميائية ، الفصل الثالث ، الرباط ، ص 6 .

(2) انظر ، محمد عناني ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص 155 .

(3) انظر ، نعيمة فرطاس ، علم الدلالة العربي والسيمياء الحديثة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر –بسكرة– الجزائر ،مقدمة بحث .

) مثلاً في الفرنسية ، التي لا تشترك في أي حرف معها ، هذا بالنسبة للعلامات اللغوية ، أما بالنسبة لسواها فقد تكون العلامة أيقونة بحتة أو شاهداً بحتاً [1] .

إن المعرفة التي توفرها الخطاطات المجردة تمكننا، في الآن نفسه، من الإمساك ببنيتين : بنية إدراكية متولدة عما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام، وبنية واقعية هي منطلق التمثيل ومادته (إيكو). ومفاد هذا القول إننا لا ننتقل آليا، ودون وسائط، من الدال الأيقوني إلى ما يوجد خارجه، فنحن دائما في حاجة إلى وسيط يجعل الرابط بين الطرفين قادرا على توليد دلالة، أي قادرا على الانضواء ضمن نسق يمنح الصورة القدرة على إنتاج دلالاتها. فإدراك النسخة ممكن في حدود وجود خطاطة تمكننا من تحديد هوية النسخة. ويختصر إيكو هذا الرابط فيما يسميه " السنن الأيقوني" (ما يتطابق مع الخطاطة المجردة المشار إليها سابقا). فلا يمكن الحديث عن إدراك، ضمن عالم العلامات الأيقونية أو غيرها، إلا استنادا إلى معرفة سابقة تمكننا من تأويل هذا العنصر أو ذاك وفق انتمائه إلى هذه الدائرة الثقافية أو تلك. فمهمة السنن الأيقوني السابق على الإدراك المخصوص تتلخص في " إقامة علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق : أي إقامة علاقة بين العناصر المميزة داخل السنن الطباعي وبين تلك المميزة داخل سنن معنيي ، يعد هو ذاته حصيلة لعملية تسنين سابقة على التجربة المدركة ، وخلاصة القول إن الأمر يتعلق بعملية تبسيطية تقودنا، من خلال تكرار التجربة وتداولها، إلى الاحتفاظ فقط بما هو ملائم في التجربة، واستبعاد كل العناصر التي تحيل على خصوصية التجربة أو على سياق مخصوص. وهذا أمر تثبته سيرورات الإدراك العادية ذاتها، فما يجعل بعض التجليات البصرية المختلفة عن بعضها البعض تبدو كنسخ متعددة لنفس الشيء يعود إلى كوننا لا نعتمد في التحديد إلا على بعض السمات. فمرجع صورة القط ليس " القط الخاص" الذي التقطت له الصورة، بل هو فئة القطط مجتمعة الذي لا يشكل هذا القط المخصوص داخلها سوى عنصر معزول. إن المتفرج يقوم بشكل سابق بانتقاء العناصر المميزة للتعرف : الحجم والشعر وشكل الآذان، وبطبيعة الحال لن يأخذ في الحسبان لون الشعر. إن الصورة (السينمائية أوالفوتوغرافية) لا يمكن قراءتها إلا من خلال التعرف على أشياء، والتعرف معناه خلق أقسام، بحيث إن القط، الذي لا يبدو في الصورة بشكل جلي، سيتم تسريبه من خلال نظرة المتفرج[2] .

---

(1) انظر ، عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ط 2 ، 1994 ، ص 35 .

(2) السابق ، ص 36 .

من خلال ما سبق يتضح لنا أن عملية الادراك مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمرجعية سابقة من نسخ أو صور أولية تمكن المحلل من تفسيرها وفق النسق الموضوع له لو مررت عليه بعد ذلك .

ب العلامة الرمزية :

ويعرف بيرس الرمز بكونه علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه، فالرمز إذن، نمط أو عرف أي أنه العلامة العرفية... وهو ليس عاما في ذاته وحسب، وإنما الموضوع الذي يشير إليه يتميز بطبيعة عامة، والعلامة الرمزية تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، فهي حسب بيرس أكثر العلامات تجريدا كون العلاقة بين الدال والمدلول غير عرفية وغير معللة. فالعلامة الرمزية عند بيرس أرقى فنيا من الأيقونة والمؤشر ذلك أن الرمز دليل يحيل على الموضوع الذي يعينه بفضل وجود قانون يحدد تأويل الرمز بالإحالة إلى هذا الموضوع [1].

فالرمز إذن، دليل وقانون، فكل كلمة وكل دليل تعاقدي عبارة عن رمز ونجد تحديد آخر للرمز عند بيرس، وينطلق في ذلك من تحديده للدليل، على أنه يتشكل من علاقة ثلاثية، وهذه العلاقة الثلاثية تتجسد في المثلث الذي وضعه دلدالDeladalle ، إذ يمثل الرمز أحد أطراف هذه الثلاثية التي تتمثل على النحوالتالي :

موضوع

"واقعي أو قابل للتخيل أو غير قابل له"

ممثل مؤول

صورة صوتية أو مرئية صورة ذهنية مترابطة لكلمة ما مع كلمة أو غير مترابطة معها ،

ويرى بيرس أن الموضوع يتعلق بالرمز في العلاقة بين الموضوع والمؤول، فالرمز دليل يحيل على الموضوع الذي يعينه بموجب قانون، وفي العادة بموجب تلازمات أفكار عامة تحدد مؤول الرمز بالإحالة على هذا الموضوع– إنه هو ذاته نمط عام أو قانون أي علامة قانون .. (Légisigne)إنه ليس فقط عاما في ذاته، ولكن الموضوع الذي يحيل عليه هو نفسه من طبيعة عامة [2] .

---

(1) انظر ، جيرار دولدال ، التحليل السيموطيقي للنص الشعري ،ص 26 .

(2) انظر ، نعيمة فرطاس ، علم الدلالة العربي والسيمياء الحديثة ، ص 4 .

وبهذا المعنى يكون عمق مفردة أي مفهومها (مقصدها) جماع السمات الدلالية التي تميز محتواها ، وتلك السمات هي وحدات عامة ، (المسمات مفردة ، أما المدلولات فكلية) ، وهذه السمات المسندة بالضبط هي ما كانت تدعى الأسس ، على أن جماع هذه المسميات يصير لا محالة إلى اطراد كلما تنامت معرفتنا حول المواضيع والأشياء واتسعت ؛ أما التصور فيجذب إليه شأن المغناطيس ، ، كل السمات الجديدة التي يسندها إليها مسار المعرفة ، " كل رمز هو شيء حي ، في معنى حقيقي ينافي تصوراً بلاغياً محضاً ذلك أن جسد الرموز يتبدل وئيداً ، في حين أن مدلوله يروح يتنامى بصورة حتمية ، فيضم إليه عناصر جديدة لاغياً القديمة " [(1)]

إذا فعلم العلامات الأدبي مبنيٌ على افتراضين، الأول : ينبغي أن يعالج ضمن وصفه انعكاساً للتعبير الفردي من خلال الدال ليتم توصيله للمتلقي ، والثاني : وهو الجهة المقابلة ، يكون طبيعة الدال مجموعة من الرموز تحيط بتكهنات القاريء الذي له التفسيرات المختلفة والتي لا يمكن التنبؤ بها ، وذلك سيتم التطرق إليه من خلال مناهج ما بعد البنيوية .

مربع غريماس

يعتبر أ. ج. غريماس، وهو كبير مدرسة باريس السيميائية، أن النتائج التي توصّل إليها علم النص غير موثوق بها، وتظل في حكم الافتراض والتأويل. فهو يقول في كتابه الذي ألفه حول إحدى قصص الفرنسي غي دو موباسان: «لا يتعلّق الأمر هنا بطبيعة الحال، بعلم موثوق به، ولا بنتائج نهائية، ولكنها طريقة لمقاربة النص والإجراءات المتعلقة بتقطيعه والتعرّف على بعض انتظاماته، وبخاصة نماذج نظامه السردي، وهذا النظام يمكن تطبيقه، ربما، على كل أنواع النصوص. ومفهوم النظام السردي عند غريماس، ومدرسة باريس السيميائية، يأخذ مداه في الاتساع ليشمل كل النصوص، لأن كل نص «يسرد» كما يقول غريماس موضوعاً معيناً سواء كان إنسانياً أم علمياً.

وقد نسخت أفكار غريماس محاولات فلاديمير بروب في كتابه الشهير "المورووفولوجيا" بمعنى أن غريماس قدم مقاربة حل محل مقاربة بروب، وقد انطلق غريماس من مفهوم واسع للبنية السردية، ثم توصل إلى اكتشاف بنى سردية في كل مكان تقريبا حتى في الخطابات العلمية والأيديولوجية، هكذا تحولت قواعد الرواية إلى قواعد سيمائية، وتحولت البنى السردية إلى بنى سيمائية سردية، ينبغي أن تفهم على أنها بنى عميقة تنظم نشوء المعنى وتشتمل على الأشكال العامة للخطاب، بمعنى أخر فإن العلاقات تلك أطلق عليها غريماس بتسميته "بنى سردية" أو "سيمائية سردية" وبينما

---

(1) إمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية " التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الأولى، 1996 ، ص 40 .

درجت العادة على تسميته بنى سردية هي علاقات تاريخية بشكل خــاص فهــو، بدراســته للنبــى السردية اكتشف غريماس بنى سيميائية تشتمل على الأشكال العامة لتنظيم الخطاب(1) .

إن نظرة غريماس الارتيابية الى علم النص أبقت هذا العلم في حدود منهج التحليــل النــصي فــي الفعالية الكبرى في تحليل النصوص الأدبية، والنصوص الثقافية بوجه عام، وحددت له على الأقــل وظيفتين: الوظيفة الأولى أنه قراءة القراءة، أي أن النص الأدبي هو قراءة للعالم والأشياء والواقــع، والوظيفة الثانية هو أنه يتخذ من النص الأول، أي القراءة، مجالاً لنشاطه ويقوم بتفكيك هذه القراءة، ويعيد صوغ المعنى المسكوت عنه، أو التناثر على مساحة النص(2).

إن ارتيابية غريماس وعدم وثوقيته بوجود علم للنص متأتيان من لعبة اللغة داخل النص التي تضلل أي باحث لنقدها وعلمنتها. ذلك أن النص من خلال استعماله للغة يبرز طاقاتها التعبيريــة ويــشغّل علاماتها ورموزها، وبالتالي ينقلها من الاستعمال الوظيفي الى التعبير الجمالي. ومن هذا المنظــور يوظف النص الأشكال البلاغية والصيغ النحوية التي لم تستعمل من قبل، وفي بعض الحالات فإنــه يعمل على تعديلها وإعادة تشكيلها. وبهذا فإنه يفرض اختياراً جديداً للألفــاظ والأشــكال النحويــة ويعمل على تحيين مضمرات اللغة، ويحدث تحويلاً في أشكالها بغرض إثارة القيم التعبيرية انطلاقــاً من جمل بسيطة ذات دلالات جديدة. وتحيين مضمرات اللغة يعطينا دليلين عن حقيقة اللغــة: الأول أنها تستعمل أشكالاً نحوية ومفردات مخصوصة في عصر محدد، والثاني يحيلنا الى حقيقة أوســع، هي الحقيقة الاجتماعية والواقع الثقافي(3).

إذا هو لم يبتعد عن المنظور البنيوي الذي يتعامل مع المفردات الدلالية على أنها مــستقلة اســتقلالاً تاماً عن البيئة التي أُنتج من خلالها ولكن بشكل تفكيكي أكثر ، يوحي بالتناقضات التي تتشكل مــن خلال تلك المفردات اللغوية الديناميكية .

يرى غريماس أن أيديولوجية النص لا تكمن في مرجعيته وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه فالنص بالنسبة له حلقة ذات عناصر متحركة، متغيرة، ومن ثم جعل العلامية (sémiotique تعتمد على قاعدتين:

أ-الدلالة الأصولية.

---

(1) انظر ، عزالدين المناصرة جمرة النص الشعري، ص497 .

(2) انظر ، حسين خمري حول «نظرية النص ، نقد حسين أبو ناضر ، من مجلة رزنامة الالكترونية ، الصادرة عن موسوعة دمشق الثقافية . **www.roznama.net**

(3) انظر ، السابق ، ص 2 .

ب-النحو الأصولي المتفرع إلى علم الصرف وعلم التركيب من ذلك يتضح أن "غريماس" لا ينكر حضور البعد الأيديولوجي ولكنه يجعله داخلياً يخضع لحركة التشكيل الداخلية النامية مع صيرورة العمل الأدبي في تدرجها نحو الاكتمال.

وهو يفسر ذلك الحضور من خلال قوله بالدلالات النووية المتضادة أو المتناقضة غير أنه بتجريدها في المربع العلامي، جعلها تفقد الخصوصيات الاجتماعية والتاريخية.

ويمكن أن تؤخذ أية مجموعة أخرى من المتضادات والمتناقضات لتصب في هذا المربع العلامي، دون أن يدلنا المربع نفسه على خصوصيات أمة ما أو حضارة ما [1].

علماً بأن اللغة ومنها الدلالات النووية ليست خارج الزمن، وما كان من المتناقضات أو المضادات في حضارة ما وفي حقبة زمنية ما، قد لا يبقى كذلك في حقب أخرى وهكذا.

"إن علاقة التاريخ باللغة والتاريخ بالشعب، تتحدد بكون اللغة تعكس الصفة النوعية لتاريخ الشعب، ومن هنا فإن وجود عدد وافر من مفردات عربية في اللغة الإيرانية الراهنة يمكن تفسيره على أساس التأثير العميق الذي مارسه الإسلام والثقافة العربية"والأمر لا يتعلق بالمفردات فقط سواء أتعلق بما يوجد في اللغة الفارسية أم ما يوجد في اللغة الاسبانية، وإنما يتعدى ذلك إلى البنية الصوتية وكل ما يميز لغة عن أخرى[2].

هكذا يمكن القول أننا في حقل المفردات كما في حقل الصوتيات نواجه القاعدة نفسها، وهي أن بعض الحالات قد تكشف لنا عن علاقة لا شك فيها بالوقائع والأحداث الخارجية للتاريخ، غير أنه في حالات أخرى تبدو المتغيرات في معجم المفردات رهينة العوامل والمؤثرات الداخلية وحدها .

تقسيم غريماس السيميائي للنص المحكي :

إن الوعي الاستدلالي موجود بفعل الأحاسيس والحدوس العقلية، وهذا خلاف النسقية الأرسطية التي لم تعر اهتماماً إلا إلى (الحمليات) وتفرعاتها " الكمية_ والكيفية" وتركت عمليات الاثبات والنفي وهي الثنائية الجدلية التي لا وجود إلا لتطابقاتها، فالذي يدعونا إلى تشكيلات(المربع السيميائي) (الدلالي) الذي يستند إلى تفاصيل التناقض والتضمن والتضاد(حسب غريماس) وإن البنيات المتعددة الأقطاب داخل الطبيعة الثنائية تتكون بالعلاقات التي تميزت بالنتائج وبحضور السمة المشخصة إضافة إلى غياب قطب التناقض في حدود مقولاته، وهنا تأتي علاقة كل هذه التفاصيل بالمربع داخل النسق(الأرسطي) وتطبق هذه الأحكام على حالات التناقض أو حركية الأضداد، لتبدو العلاقة

---

(1) يمنى العيد في معرفة النص ، ص 66 .

(2) انظر ، مجموعة من المؤلفين الغربيين ، دراسات لغوية في ضوء الماركسية ، ترجمة : ميشال عاصي دار ابن خلدون- ط1- 1979،ص10.

الجدلية بالنفي والتي يتم انجازها بالحد والانبثاق، والتناقض داخل حكم مثبت يفضي إلى (مربع التقابل) في حكم النفي الكلي ونسبته التقابلية بالتضاد، ويأتي حكم التثبيت الكلي وأحكام النفي الجزيئة، إضافة إلى حكم النفي الكلي وحكم التثبيت الجزئي يعني التقابل والتضامن، ويأتي البحث في المواضعة وشروطها الدلالية داخل البحث اللغوي الاعتزالي فهي لا تخرج عن نتائج مربع هذا النسق (الأرسطي) وأحكامه الجدلية في (الحد والانبثاق) (1) .

تعد الشخصيات لدى غريماس نقطة انطلاق أساسية من أجل تحديد الأبعاد السيميائية للرواية. مستعينا في ذلك بنموذج العامل الذي اشتهر به غريماس . وتجدر الإشارة هنا بأن الشخصيات كمكون من مكونات النص السردي لا تمتلك في التصور الغريماسي وجودا مستقلا يسمح بمقاربتها بعيدا عن المشكلة الدلالية ذاتها/ والنموذج العاملي إحدى المقولات الهامة داخل النموذج التحليلي الذي يقدمه غريماس.ويتمظهر العامل عبر عدة ممثلين.

وبنية العوامل مزدوجة يتولد عن الأول نوعان من المبارات القصصية (الكائن ------ موضوع -مرسل ------ موضوع ------ مرسل إليه.

وتعتمد البنية القصصية على مجموعة من الثنائيات غير قابلة في ذاتها لإنتاج دلالة ما إلا إذا دخلت في شبكة من العلاقات تمنحها وجها إجرائيا ... إن الوجه التركيبي للبنية الدلالية يقتضي طرح سلسلة من العلاقات يجملها غريماس في : علاقات ضدية، علاقات تناقضية، علاقات اقتضائية، وهذه العلاقات هي ما يشكل المربع السيميائي أو النموذج التكويني الذي يندرج تحته نموذج العامل.

إن نموذج العوامل هذا تبدت فعاليته خاصة في إجراءه البسيط لبنية النص القصصي الذي قدمه كما يلي :

مرسل ---- موضوع ----- مرسل إليه

مساعد -------- كائن-------- معارض

وللتوضيح أكثر للمنظور الغريماسي للرواية لابد وان نلحق تطبيقاً عملياً يستوضح ما ترمي له الرؤية السيميائية عند من اعتمد هذه الرؤية في مقاربته السيميائية وهو الدكتور الجزائري حسين فيلالي ، علها تكون واضحة من قبل القارئ الذي يرنو إلى استكشاف كنه السيمولوجيا النصية (الدلالية) .

(1) علاء هاشم مناف، في مجال اللغة الحداثية ،مجلة الحوار المتمدن ، العدد 2543 ،2009/1/31 ، ص 3.

رواية الفراشات والغيلان[1]

سيميائية العنوان :

أول لقاء لقارئ النص الروائي يتم عن طريق العنوان (الفراشات والغيلان)، وقد جاء العنوان معرفا بألــ والتعريف كما يقول أهل اللغة تخصيص، وتقييد، لكن ما يثير فضول القاريء وهو يهم بولوج النص هي تلك الواو التي تتوسط الاسمين، والتي هي في عرف النحويين عاطفة أي أنها تربط بين شيئين يكون بينهما علاقة تعالق، أو يشتركان في حكم ما، أي أن وظيفة هذه الواو هي الوصل بين طرفين وهو ما يخدع القاريء إذا استقر على هذا الحكم، لأن البنية العميقة لهذه الجملة قد حققت انفصالا بالتضاد، الفراشات/الغيلان، وبذلك يصبح الواو يعطف ذا تين متضادتين، وهو أسلوب من أساليب القرآن الكريم (الذي خلق الموت والحياة)[2] ، والواو هنا يصبح يفيد الاستئناف مادام قد انعدم عنصر الاشتراك أو المشاركة كما يقول النحويون، لأن عطف النسق(وهو العطف بحروفه المعروفة، ولعلهم سموه نسقا لأنه ينسق الكلم بعضه على بعض، بحيث يأخذ المعطوف نسق المعطوف عليه في أحكام معينة . والواو كما يضيف عبده الراجحي تفيد مطلق المشاركة أي أن المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني أو غيره.. وعليك أن تتأكد أولا من وجود فكرة الاشتراك في الحكم حين تدل على العطف وإلا فهي حروف استئناف.

والسؤال الذي نطرحه هو ألا تكون هذه الواو قد حققت الترتيب، في غياب عنصري المشاركة والاستئناف؟ ولكن عن أي ترتيب نتحدث؟ إن فعل الترتيب لا يتوضح إلا بولوج النص الذي له صلة وثيقة بالعنوان. فإذا كان الأسلوب يأتي من تعامد محور الاختيار مع محور الترتيب كما يقول الأسلوبيون، بمعنى إن الأديب له مجموعة من الإمكانات التعبيرية، والتركيبية، ولكنه يختار واحدا من هذه الاختيارات يقدمه عن البقية الأخرى لعلة بلاغية يتوخاها، فان التقديم يصبح له ميزة بلاغية أيضا، وهي اعتلاء الريادة في الحكم..إننا بهذا التحليل نجد علة تقديم النص الفراشات على الغيلان في العنوان، ونقف على ما يبرره في المتن، لقد قلنا من قبل إن الواو قد أفادت الترتيب، وقصدنا بذلك الترتيب المكاني، وهو ما يسميه صاحب الطراز حين يتعرض لفائدة التقديم والتأخير بالتقدم

---

(1) عزالدين جلاوجي، رواية الفراشات والغيلان، دار هومة، ط1. 2000

(2) سورة الملك ، آية :2.

بالمكان، وقد تحقق للفراشات التقدم بالمكان من خلال تقديمها على الغيلان) الفراشات والغيلان)، والصراع في الرواية يتبأر حول تيمة الأرض/الوطن. إن وظيفة ألــ التعريف رغم أنها قد حققت وظيفتها النحوية، والدلالية بحيث نجدها قد عرفت وخصت) الفراشات والغيلان) بصفات ووظائف ورسمت لكل واحد حقله الدلالي ومجاله الذي يتحرك فيه فإن التنكير يظل يطبع الجزء الثاني من الثنائية:

الفراشات/الغيلان. ويصبح التعريف تنكيرا، فالغيلان لا تعرف إلا بصفاتها، ويتحول الاسم إلى صفة، إذ لا يمكن القبض على صورة الغول كذات ملموسة مما يجعل التضاد هنا يتحول إلى تعريف في حد ذاته لأن العرب تقول: الأشياء بأضدادها تعرف، فالغيلان رمز الشر في الخيال العربي ،والفراشات رمز البراءة .

هكذا يضعنا الكاتب من البداية أمام إشكالية ويحاول التشويش على ما ورثناه من مفاهيم، فتتحول الواو حسب رأينا من عاطفة إلى فارقة، وهي التي عهدناها واصلة تتحول هنا إلى فاصلة بالتضاد، تفصل بين اسمين يتحركان في مجالين مختلفين ومتوازيين لتحقيق برنامجين متضادين (برنامج الفراشات/ برنامج الغيلان).

الثنائية البؤرة :

إننا نحاول في هذه الدراسة الاستفادة من المربع السيميائي الذي جاء به غريماس carre) (semiotiqueلدراسة الثنائية/ البؤرة الفراشات/الغيلان بغية استكشاف بعض الدلالات العميقة للنص .

إن الثنائية المجسدة في العنوان :الفراشات/الغيلان، نجدها تمثل بؤرة النص منها تتفجر كل الدلالات، وتتفرع عنها ثنائيات أخرى: ظلام/نور، البراءة/الشر، الانفتاح /الانغلاق، ذات معتدية/ذات معتدى عليها، ومن الثنائية الأصل يتم تأطير سير الأحداث، إذ نجد الأحداث تتحرك على منحيين متضادين يحاول كل واحد منهما الوقوف في وجه الآخر وتغييبه، ومباغتته، وتقويضه.ويصبح عنصر الزمن عنصرا من عناصر المباغتة فلكل واحد من هذه الثنائية زمنه المفضل .فالغيلان تفضل الليل لتحقيق برنامجها في حين تفضل الفراشات ضوء النهار، ويتحدد زمن ظهورها بالربيع بينما زمن الغيلان يبقى غير محدد مما يجعل عنصر الترقب والخوف من المباغتة دائم الحضور.. والفراشات تظهر في زمن متفتح على الطبيعة (الربيع) وتتحول فيه إلى

عنصر من عناصر الطبيعة الداعية إلى الراحة والاطمئنان، وهي ذات معتدى عليها في حين تظهر الغيلان في الظلام وهو زمن منغلق مرعب، وتزيد الغيلان من انغلاقه على الفراشات المترقبة للمجهول المؤذي الذي قد يحضر في صورة ما، وفي وقت ما، ويطل من جهة ما . وإذ تفشل الفراشات في رسم الشكل الحقيقي لهذا المخيف وتعجز عن تحديد جهة، وزمن قدومه، تلجأ إلى ما تختزنه الذاكرة من مرويات شعبية لرسم صورة متخيلة لهذه الغيلان فتأتي الصورة مشوشة مركبة من حيوانات متوحشة تتسم بالرعب والتدمير) وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة.. آذان طويلة.. وعيون كثيرة.. مناخير ..وخراطيم.. مخالب.. ذيول.. وأشعار) . هكذا تحاول الفراشات تعريف المنكر (الغيلان (وتشكيل أحد تمظهراتها الخرافية وتركبها من حيوانات عديدة متوحشة. قلت أحد تمظهراتها لأنها في الحقيقة تبقى خارج التعريف، وخارج المدركات (..تدخل إلى أي مكان تريد وتتحدى كل مخلوق...وتتشكل في كل الصور والإشكال) . والمعروف في المدويات الشعبية أن الغيلان مخادعة، فهي قد تتشكل في صورة قريب نعرفه، أو صديق نعزه، وتتظاهر بالوداعة ثم سرعان ما تتحول إلى صورتها الحقيقية، لذلك لا يمكن أن تتعايش الغيلان مع أحد، ولا يقف في طريقها حاجز ولا يمنعها مانع من الوصول إلى تحقيق ما تريد، وهي لا تحقق وجودها إلا بمحو وجود الآخر وراح يسند الباب بكل ما وجده أمامه.. الخزانة ..السرير الصغير.. الكراسي وحتى الثياب.. والتهموا الجزء الباقي وامتدت مخالبهم تدفع ما كوم خلفه.. وامتدت أرجلهم تلجه بسرعة

خطاب الفعل/ فعل المحـــو :

إن الرواية تعمل على المرموز، بدء بالشخصيات، إلى الخطاب، إذ يلاحظ القاري أن أبطال الرواية في البداية لا تتم تسميتهم بأسماء إنسية، وإنما يستعير الروائي من الطبيعة الحية شخصيته الرئيسية (الفراشات)، ويستعير من الذاكرة الشعبية شخصيته الثانية) الغيلان .(هذه الشخصية/الغيلان تقوم بفعل جماعي وهي تعرف برمزيتها الدالة على الخوف، والتحول من صفة إلى أخرى مرعبة، في حين تعرف الفراشات في جميع الثقافات الإنسانية برمزيتها الدالة على البراءة. إن ما يميز الرواية أنها لا تنتج خطابا صريحا، وإنما تلعب على المضمر من القول المنتج لأفعال تستبطن رسالة تتضمن خطابا ملموسا يجسد بما هو محقق من الأفعال. هذا الخطاب يضمر فعل المحو، محو الوجود (وبدرت مني التفا ته إلى الأرض... ما هذا المزروع على تضاريس

وجهها يا اله إني أخطو فوق جثث الأموات.. عشرات هنا وهناك.. مقطوعو الرؤوس.. مقصوصو الأيدي.. مثقوبو الصدور والبطون.. أطفال فوق نساء.. ونساء فوق عجائز جثث تهالك بعضها فوق بعض) قلت إن قارئ الرواية يجدها تستغل في بنائها للمعنى على الرمز والاستعارة، فالأرض قد زرعت، ونما المحصول، وقطف، ووضع على وجه الأرض أي إن الزرع خرج من الأرض، ولم يبق مكفورا، وفي ذلك إشارة إلى إن الفعل افتضح، وبرز، وبان، والزرع رمز الحياة، ولكن أليس في هذا الوصف تناقض؟ لأن المزروع/الجثث غير قابلة للنمو، فالجثة رمز السكون، وانعدام الحركة، ولا يمكن أن تخرج منها الحياة، ولكن الدلالات العميقة تظهر الاستعارات التي تشغل عليها الرواية، ذلك أن الجثث المقتولة وإن بدت ميتة، فإنها في جوهرها تبقى مزروعة، حية في وجدان أهلها، وان الزرع فعلا قد ترعرع ونما، وغل، ولكن غلة من نوع خاص، لقد تم زرع الحزن، وجني الأحقاد، وثمار الثأر .

شاعريـــة المتـــن :

إن شاعرية كل نص تتحقق بما تتوفر عليه من طاقات إبداعية، وبما تحدثه من انفعالات، وبما تسهم فيه من شحذ للطاقات التخيلية للمتلقي، ولهذا تختلف هذه الطاقة الكامنة في الذات (ذات القارئ/ذات النص) من قارئ إلى آخر ومن نص إلى آخر، والقصة تنتج معانيها بطرق لا تحصى، ولكنها تنتجها على الدوام بلغة حركة ما من الشخصيات والحوادث الخاصة في القصة نحو الأفكار العامة أو الأوضاع البشرية التي تقترحها ، و قارئ رواية الفراشات والغيلان يجدها تنتج معانيها فعلا بطرق متعددة، كتوظيف الرمز، إلى اصطناع أسلوب الاستعارة، والتمثيل، والتصوير بالكلمات .

أسلوب الاستعارة :

يغتال الهواء من حولي.. أحس بالاختناق.. تزداد دقات قلبي.. يكاد يطير مني.. يكاد ينفجر. (..هذه الاستعارة الجميلة تفضح برنامج الغيلان، وتحدد مضمونه، فامتصاص الهواء يؤدي إلى ضيق التنفس، الذي يفضي إلى الاختناق، فيأتي صوت المستنجد متقطعا، مضطربا مشرفا على الهلاك (ما..مـــ.. ا.. مـــ..م) . وامتصاص الهواء في النهاية معناه الموت للشخصية المعارضة لبرنامج الغيلان (برنامج المحو) والحكم عليها بالإعدام، ومعناه أيضا استحالة العيش بالمكان/ الوطن، وضرورة الرحيل عنه، وهي أيضا رسالة موجهة للفراشات لتمارس وظيفتها المجبول، وهي التنقل، ولكن هذه المرة لا يتم ذلك بين الزهور، وإنما بين الجثث، والدم، والقتلى.. ولم أعد أرى شيئا لقد غطاني الدم..غطى وجهي... رأسي ...جسدي... وتسرب حتى بين شفتي... وداخل ثيابي كان الدم

ينزف من فم والدتي ومن انفها ومن جراحاتها بقوة كأنه نهر يتدفق ماء معدنيا. ويصبح فضاء الرواية يفوح برائحة الموت الذي يطلق أفراسه تحرث الهلع وتثمر الحزن (ومازال الهلع يعدو فرسا جموحا فوق وجوه الجميع.

إن الهلع تجسم، واتخذ صورة حيوان جامح، والجامح هو الذي لا يمكن القبض عليه، وترويضه، أي تحويله من حالة الفزع إلى حالة الهدوء، ومن الحزن إلى الفرح، والحزن يظل حسب هذه الصورة فرسا مفزوعا يجري، يرسم خرائطه القاتمة على الوجوه، إذ يصبح من العسير على الإنسان إيقافه والسيطرة عليه وتحويل مساره .وهكذا يظل الحزن يعدو دون توقف، والفراشات تجري خلفه تحاول الإمساك به، وترويضه .

الوظيفة/التعيين

إن قارئ الرواية يجدها تنتج صراعا يتعطل فيه فعل الكلام، والحوار، ويفسح المجال للفعل المادي، فالغيلان عبر كامل الرواية لا تنتج خطابا صريحا، وإنما تقوم بأفعال تستبطن خطابا يمكن قراءته من خلال الأفعال، كخطاب للمحو) قتلوهم جميعا. هكذا نطقها عثمان مبتورة.. مختصرة.. مضغوطة .

وهكذا يتعطل فعل القول ليفسح المجال لفعل الفعل، المنتج للقتل، ومحو الوجود، و للأصوات مبهمة لا يمكن قراءتها وفهمها، إذ تأتي مشفرة (...بها... بها...)، هذه الأصوات لا يمكن تأويلها إلا بما قبلها، وبالسياق التي وردت فيه (..لكن الذي ذبح في ما تبقى من شجاعتي، وتماسكي، حكايته عن أخته الصغيرة ذات العام الواحد حين عمد أحدهم فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجره، فأطاره ثم حملها من رجلها كما يحمل الصياد الأرنب بالضبط. بها..بها..ماذا..س..يفعلون؟ هي إذن ليست أصواتا فارغة (بها..بها(..، وإنما هي خطاب مشفر يمكن فهمه من خلال الفعل الذي قبله على أنه إعلان عن إنجاز الغيلان (كذات جماعية) اللعبة بنجاح (وفهمت ماذا يفعلون بها.. وماذا سيفعلون بها؟سيأكلونها طبعا.. هؤلاء الوحوش يأكلون لحم البشر إذن؟ هؤلاء الغيلان الذين كانت جدتي تحدثني عنهم دائما) . هذا الفعل/اللعبة تتلقاه الفراشات، وتحلله، وتفهم المضمر منه من خلال تعيين الوظيفة (يقتاتون على لحم البشر) والتي يتم من خلالها تعيين الذوات/الغيلان (..إذن هؤلاء الغيلان الذين كانت جدتي تحدثني عنهم) . فالقتل يتحول إلى لعبة (ومد أحدهم يده إلى رجل جدتي العجوز وكانت قد فطنت فراحت تئن أنات متقطعة فحملها كما يحمل النسر فريسته دار

بها عدة مرات ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار ويتهشم وتتطاير منه بعض الأجزاء ويتراذذ منها مخها ودمها هنا وهناك.. ارتفع تصفيقهم مهللين لفعلة صديقهـــم .

أسلوب التمثيل :

وإذا كان النص يصطنع الأسلوب الاستعاري في أماكن عديدة من الرواية، فإنه هنا يتخذ أسلوبا آخر هو أسلوب التمثيل، ويحاول مسرحة الواقع، فيشرك القارئ في بناء، وتخيل المشهد الدرامي، فالمشهد يبدأ بالقبض على الفريسة التي تتخذ كلعبة يراد التسلي بها (دار بها مرات عديدة) ثم ينتهي المشهد بتشظي اللعبة، وتحطيمها، (يرتطم رأسها بالجدار ويتهشم وتتطاير منه بعض الأجزاء، ويتراذذ منها مخها، ودمها هنا وهناك.) وهكذا تتحقق المتعة في برنامج الغيلان، إذ يتحول فعل القتل إلى رقص، ولعب يستدعي الضحك، ويشرع في إسدال الستار على المشهد (ارتفع تصفيقهم..) والتصفيق إشارة دالة على الإعجاب، والمشاركة، وعلى نهاية المشهد، وتصنيف الفعل كفعل إيجابي، قد حقق الفرجة، وبذلك يستحق التنويه..) مهللين لفعل صديقهم..) فالقتل في برنامج الغيلان يصبح فعل إيجابي يترتب عليه تحقيق الوجود، وخلق توازن في الذات/الغيلان إذ يصبح مرادفا للعب[1].

(1) انظر، حسين فيلالي ، خطاب الفعل/ فعل المحو في رواية لفراشات والغيلان ، مقاربة سيميائية ، جامعة بشار، الجزائر. 2009 .

التفكيكية

إنَ القراءة النقدية لأُسس المتن الفلسفي لما بعد البنيوية تُحيل إلى تحليل المكونات المفاهيمية للمعالجات الفكرية في حل الأزمة الناشئة من تدهور واضمحلال البنيوية ، وبالرغم من التفاعـل الحاصل ، والمنبثق من المعطى البنيوي ، ومعالجته للبنية واللغة من قبل المرحلة النقدية الجديـدة ، فإنَ ما بعد البنيوية وجدت لها مكاناً متميزاً في الساحة النقدية العالمية ، لأن أفكارها قد اتـسمت بالوصول إلى مرحلة النضج النقدي ، وفقاً لسلسلةٍ من التحولات النقديـة العالمية ابتـدأت بـــ (موسكو) ووصلت (جنيف) ، وحطَت بــ (برلين) ، وانتقلت إلى (كوبنهـاكن) ، وتطـورت في (باريس) ، واستقرت في (واشنطن) ، فقد تمخضت عن مجموعة ولادات في بنية النظـام الثقافي الاجتماعي ، نظراً لان سلطات مرحلة ما بعد البنيويـة ، رفعت معدلات الرصيد النقـدي ليتسلل إلى أنشطة مختلفة :(السياسة ، الدين ، التعليم ، الاقتصاد ، الاجتماع ، الثقافة ، الأكاديمية ، ...) .

وبهذا نصَبت القدرة النقدية لما بعد البنيوية نفسها لمواجهة العوامل التي قـد تُـضعف مـن تقدمها ، أو تقلل من أهمية نتائجها ، وبذلك تشكلت منطقتُها لتشمل معظم الساحة النقدية العالميـة امتداداً من أمريكا إلى اليابان ، في حين تُشكل رقعة المنهجيات الأخرى نسبة هشةً من الرصـيد النقدي العالمي ، وقد أدى هذا إلى أن يكون المسار النقدي لما بعد البنيوية موازياً لشعار القطبيـة الأحادية ، والتفرد الأيديولوجي ، والهيمنة التحليلية التي وجدت لها البنية المُثلـى فـي المدرسـة الأمريكية النقدية [1].

وقد مارست الإستراتيجية النقدية ما بعد البنيوية تناسبات عكسية بـين انخفـاض نـسبة الحضور الإنسانيّ (Humanism) ، وارتفاع نـسبة النـصية (Textualism) ، والخطابيـة (Discourism) في محاولةٍ للانضمام إلى إصلاحات هيكلية للتخلص من تركـات البنيويـة ، فبالرغم من قطبية ما بعد البنيوية إلا أنَ ناتجها الإجمالي الحالي لم يحقق بشكل مطلـق الوحـدة النقدية لاسباب عدة منها: اللااتفاق على صحة معطياتهـا ، وارتباطهـا الكبيـر بالأيـديولوجيا ، والتسيس المعرفي ، والتعرض للانتقادات من المدارس النقدية الكلاسيكية ، واليسارية المحافظة ، ولهذا بذلت ما بعد البنيوية – مُمثلة بنقادها – مساعي لتجاوز بعض الإشكاليات التي كانت سـبباً في إعاقة عملها [2] .

وفي خضم تلك المداخلات المربِكة – نوعاً ما – جاء تحديد مصطلح ما بعد البنيوية أشبه بلقاءٍ غيرِ منظم ، لرسم دور حيويَ ، وفعال في نشاط ما ، ويتضح ذلك من خلال البون الشاسع بين تحديدات النقاد ، والمفكرين لهذا المصطلح .

---

(1) انظر ، ليونارد جاكبسون ، بؤس البنيوية ، ترجمة ثائر ديب ، الطبعة الأولى ، دمشق ، دار الفرقد ،2008 ، ص 149 .

(2) انظر ، السابق ، ص 149 .

ويحدد (مادان ساروب) ما بعد البنيوية بمجموعة من أعـــلام النقــد الحــديث ، وهـــــم (دريدا ، فوكو ، ليوتار ، دولوز ، جوتاري ، هابرماس) ، ويرى أنَ ما بعد البنيوية قـد شاركت طروحات البنيوية في التحليل النقدي للتاريخانية (Historyism) ، والتحليـل النقـدي للدلالة ، والتحليل النقدي للفلسفة ، ثم امتازت ما بعد البنيوية بخصائص أهَلتها إلى قيادة النقد بعـد مرحلة البنيوية ومن تلك الخصائص[1].

1. زعزعة بنية اللغة ، وخلخلة الحصن المنيع لها ، لأنّها قوّضت وحدة العلاقة المـستقرة بـين الدال والمدلول .
2. أكدت أنَ التجاوب بين النص والقارئ هو إنتاجية (porductional) ، بعد أن كان التجـاوب عند البنيوية بين النص ونفسه .
3. طال التحليل النقدي لما بعد البنيوية الميتافيزيقا ، ومفاهيم العلة ، والهوية ، والذات.
4. استكشاف إمكانيات الشهوة ، وطاقاتها عبر الاستفادة من معطيـات التحليـل النفـسي ، لأنّ تحليل ما بعد البنيوية تُهيمن عليه الدلالات الجنسية .
5. خلقت ما بعد البنيوية مسافات توتر شديدة بين اللغة ، وعلاقتها بالإنتاج ، والآلة ، والـشهوة ، والمادة ، والاستهلاك .
6. تبنت ما بعد البنيوية جميع طروحات (نيتشه) في مسيرتها النقدية ، التي تتمثل بالعداء لفكرة النظام ، ورفض فكرة هيجل للتطور ، وانتقاد مسيرة التشابه ، والتطابق ، والدعوة إلى الاختلاف ، والاهتمام البالغ بالقدرات الخارقة للفرد وإمكانياته غير المحدودة .
7. مناصبة العداء لكل أشكال النظرية السياسية ، والمعتقدات المختلفة التي أسهمت في تحجـيم الممارسات الاجتماعية والتأثير عليها [2].

إنَ خيار مقاربة مصطلح ما بعد البنيوية لمصطلح التفكيكية هو خيار نقــدي منهجـيَ ، لانَ المتتبع لمسيرة تطور ما بعد البنيوية يجد تلازمها الكبير مع الطرح التفكيكي منذ بدايته ، فـضلاً عن أنَ الممارسات النقدية لكليهما يصب من النبع ذاته .

وتشير الدراسات النقدية إلى أنَ ظهور مصطلح ما بعد البنيوية قد تأتى من الأحداث المهمة التي جرت بعد ثورة (مايو 1968) في باريس ، في حين أنَ البنيوية أُعلِن عن موتها (رسـمياً) بعد محاضرة جاك دريدا عام : (1966) ، التي حملت عنوان : (البنية ، العلامة، اللعب فـي خطاب العلوم الإنسانية) ، وأصبح المصطلح الجديد الذي حلَ محل البنيوية هو (التفكيك) .

---

(1) انظر ، بعض التيارات فيما بعد البنيوية أو شجرة الأنساب النيتشوية ، ترجمة: خميسي بو غرارة ، مجلة نزوى ، عُمان ، العدد 20 لسنة 1999 ، ص ، 2 .

(2) انظر ، السابق، ص1 .

فبعد عجز ما بعد البنيوية – بعد أحداث 1968 – عن تحطيم هياكل سلطة الدولة ، وجدت أنَ بإمكانها زعزعة بنية اللغة ، واتجهت إلى جعل الأنظمة الفكرية ، والاعتقادية نداً لها بوصفها – أي هذه الأنظمة – توجهات سياسية وتنظيمية تهدف إلى تحليل البنية الاجتماعية والتأثير عليها ، فضلاً عن محاولتها التهوين من الادعاءات العلمية والنقدية التي قدمتها البنيوية ، حيث مثلت البنيوية طريقةً فلسفيةً في الطرح والتناول أقصت فيها الفعل الإنساني وأخفت ذاته ، وتمركزت حول البنية بوصفها الملاذ الأخير لإنعاش الطرح النقدي ، بعدما أُثقِل بخارجيات النص ، وبذلك تعددت المناقشات ، والطروحات التي قدمتها ما بعد البنيوية من طرح فلسفي، إلى سياسي، إلى اجتماعي، إلى لغوي لاهوتي في نهاية المطاف[1].

وبما أنَ ما بعد البنيوية قد نهضت على أشلاء البنيوية ، إلا أنَ الاختلافات بينهما كانت كبيرة على الصعيدين المنهجي والسياسي ، فالبنيوية فصلت الدال من المدلول ، في حين أنَ ما بعد البنيوية فصلت الدال عن المدلول ، والبنيوية اتخذت من مبدأ الثنائيات المتضادة (Binary opposition) حداً لتوضيح المعقول واللامعقول ، والتمييز بين الحقيقة والزيف ، أما ما بعد البنيوية فقد اتخذت من مبدأ النقض والسلب والتقويض حداً لبيان آلياتها ، وبعد أن أقحمت البنيوية نفسهما في الميدان الفلسفي والسياسي ، شاءت ما بعد البنيوية الدخول إلى عالم السياسة بهدوء ، لتجنب المزالق الأيديولوجية التي قد تصيبها بالنكبة كما حصل للبنيوية عام (1968)[2] .

وبعد أن زودت البنيوية اليسار الفرنسي بنظرية سياسية شبه متكاملة ، جاءت ما بعد البنيوية محملة بمعطيات يمينية ردت السياسة اليسارية الارثوذكسية وبيَنت اخفاقها وفشلها ، وبذلك عُدَ الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية بمثابة الاستجابة لتلك التغيرات السياسية ، في فرنسا[3].

إنَ التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحولٌ من مسار احتكار البنية ، إلى مسار ترويضها ، بمعنى الانتقال من البنية المُمركزة إلى البنية المُهمشة ، وقد قاد هذا التحول إلى المطالبة بإحلال العلمية الميكانيكية إلى نسبية فلسفية غامضة ، وإلى إحلال (الخطاب ، والدال ، والنص) محل المصطلحات التقليدية في الفلسفة (الجوهر، المادة ، الهيولي ،...) ومن ثم إحلال بعض الثيمات المتعلقة بالتعيين اللامتناهي الخاص بتعدد القراءات ، بحيث مثلت إزاحة المعاني والمراجع الثابتة ضرباً من التحرر الجنسي الفنتازي ، ونشاطاً بديلاً يقوم حين تستحيل

---

(1) انظر ، ماهر شفيق فريد ، ما التفكيكية ،(نقاد ييل والشعر المعاصر) مجلة فصول العدد 63 ، 2004 ، ص 332، 333 .

(2) انظر، السابق ، ص 333 .

(3) انظر، إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص 14 .

الثورة السياسية ، أو لا يعود مرغوباً فيها .وإذا كان الطرح التفكيكي وما بعد البنيوي واحداً ، فما هو الاختلاف بينهما ؟.

يمكن القول أنَ الاختلاف بينهما هو اختلافٌ بيئي سياسي ، لا اختلاف منهجي وظيفي ، لان مصطلح (التفكيكية) يُستخدم في أمريكا ، ويقابله مصطلح (ما بعد البنيوية) في فرنسا ، وقد أرادت المؤسسات الثقافية في هذه الأخيرة الاحتفاظ بكل ما يتصل بالموروث النقدي الفرنسي المتصل بالبنيوية ، فضلاً عن أنَ ولادة مصطلح (ما بعد البنيوية) كانت في الصُحف الفرنسية في بادئ الأمر ، ووُصفت بأنَها ردَ فعلٍ معقدٍ على إخفاق : (المثالية الألمانية ، والماركسية ، وعلم الظواهر ، والتحليل النفسي ، والبنيوية الالسنية) في فرنسا ، وقد أطلق النقاد المتحررون من بنيويتهم على معطيات دريدا عام (1966) بأنَها معطيات (ما بعد البنيوية)، في حين أطلق النقاد المتحررون من مدرسة النقد الجديد في أمريكا على تلك المعطيات بالنقد التفكيكي أو (التفكيكية) .

ولم يرد الفرنسيون تناسي التحولات المهمة التي أحدثتها البنيوية ، وتصارعها المعرفي مع الهيجلية ، والوجودية ، والظاهراتية ، والربط العضوي الجدلي بين الفلسفة الفرنسية ، والبنيوية الفرنسية ، وبهذا تمت في سياق تلك التطورات عمليات كبرى لإقصاء الإنسان ، وبناء فلسفة جديدة متحررة من الميتافيزيقا ، مُتكيفة مع توجهات الإنسان الأوربي الجديد في التطلع لاكتساب الحاضر ، والانطلاق إلى المستقبل [1] .

وانطلاقاً من طبيعة الفكر الأمريكي في استغلال إبداع الشعوب الأخرى ، حاول النقد الأمريكي الاستفادة من التحولات الإستراتيجية الحاصلة في فرنسا من إزاحة المنظومة البنيوية وإحلال منظومة ما بعد البنيوية محلها ، وذلك بإزاحة منظومة النقد الجديد المُهيمن على الوسط الثقافي الأمريكي وإحلال التفكيكية بوصفها المشروع الجديد الذي سيكشف القواعد التي تُبنى عليها الدوال ، ليتسنى له بعد ذلك التلاعب بها وتوجيهها إلى المعنى (المُؤدلج) ، والمُمثل للأشياء على أنَها انزياحات مستمرة لا نهائية لا ترتقي إلى صيغة الاستقرار ، وتبقى في حقله وحدات حرجة ذات معانٍ مُهشمة طبقاً لتعدد قراءاتها .

ويمثل التفكيك في أمريكا مدرسة ييل التفكيكية ، التي تضم النقاد : (بول دي مان ، وهيلس مُيللر ، وجوفري هارتمان ، وهارولد بلوم) ، وقد عدَ هؤلاء ـــ انطلاقاً من معطيات جاك دريدا ـــ التفكيك ممارسةً سياسيةً في جوهره ، ونظاماً فكرياً محدداً ، وقوة نظامٍ كاملٍ من البُنى السياسية ، ولاحظوا أيضاً أنَ الاستخدام الأمريكي للتفكيك يعمل على الحفاظ على الانغلاق المؤسساتي الذي يخدم بدوره المصالح السياسية ، والاقتصادية المُهيمنة في المجتمع الأمريكي.

---

(1) انظر، ماهر شفيق فريد ، ما التفكيكية ،(نقاد ييل والشعر المعاصر) ص 333 .

وبهذا عُدَ التفكيك (ألانجلو – أمريكي) المرحلة الأخيرة من مرحلـــة الــشك الليبرالـــي ، وعُدت كل النظريات ، والأيديولوجيات الملتزمة ، والخارجة عن ميدان الطرح التفكيكي بمثابـــة طروحات إرهابية متأصلة ، وتأتي الكتابة التفكيكية لترد عليها وتقوضها بوصفها ــ أي الكتابة ــ آخر مقاطعة غير مُستعمرة ويتم ذلك باستخدام اللعب الحرَ للغة [1] .

لقد جاءت اللحظة الحداثية الأدبية التي نقلت الإنسان من واقع إلى واقع آخر مختلف تختلف فيه كل الثوابت السائدة التي وجدت النقل البشري لقرون طويلة فتشكل وعى جديد معارض بــصور كليـــة للوعي اللاهوتي الذي أراد توحيد العالم حول مركز عقائدي موحد يتجسد فيه المعني الوحيد للحقيقة التي لا تقبل النقاش.

ومنذ تلك اللحظة تميز الفكر الغربي بالقدرة على مراجعة ما أنجزه واشتغل عليه حتى وإن كان يقـــع ضمن ثوابته. وولد هذا الأمر خطاباً مختلفاً عما هو سائد. خطاباً يريد أن يقطع كل الجـــسور مـــع الماضي. ومع أي نقطة إحالة مرجعية ثابتة. ويتمثل هذا الخطاب بصورة خاصة في خطاب جـــاك دريدا الذي جاء في الأساس ليفضح الخطاب الغربي الذي لم يستطع في مراحله كلها التخلص مـــن مركزية حادة تتحكم في الوعي الجمالي والقيمى للإنسان.

التفكيكية معناها وغايتها:

ليست عملية الولوج إلى المنهج التفكيكي لدى دريدا بالشيء الهين، ربمـــا كانـــت المـــداخل المتعددة والكتابات المستنهضة لمحاولة توضيح المفهوم للمصطلح التفكيكي هي التي أدخلت بعـــض الباحثين في متاهات جعلت ممن أتوا بعده يمثل لهم التفكيك هاجساً يتخوفون مـــن الاقتـــراب منـــه، والخوف يكمن في أن القارئ سيجد صعوبةً في فهم هذا المصطلح أو الفكر والسر، يكمـــن فـــي أن قراءة دريدا ليست بالسهلة، بل تحتاج منا إلى آذان مفضوضة الصماغ، أو بالأحرى تحتاج إلى أذن ثالثة لسماع ما لم يسمع من قبل .

ويري سلفرمان أن تفكيكية دريدا تقوم على أبعاد ثلاثة أهمها:

1. تحديد الثنائيات المتقابلة التي يشتغل عليها التفكيك فالخطاب الذي ينتجه الفضاء الغربي مرهـــق بحملة من الثنائيات منذ أفلاطون حتى اللحظة الراهنة مثل: المحسوس/والمعقول والحضور/الغيـــاب السلبية/والفعالية، الدال/المدلول، الداخل/الخارج، الشرق/الغرب. ضمن هذا النسق ثمة أفضلية لأحد على الأخر

---

(1) انظر ، ماهر شفيق فريد ، ما التفكيكية ،(نقاد ييل والشعر المعاصر) ص 334.

ومهمة التفكيك إدراك ذلك أو كشفه إذ من خلال ذلك يمكن إعادة قراءة الفكر الغربي والوصول إلى نتائج مناقضة لما هو سائد[1].

2. النزوع نحو استخدام مفهومات ومقالات إجرائية غير محسومة أو ما لا يمكن حسمه أو تحديده. فقد ألف دريدا في دراساته وقراءاته استخدام بعض المقولات الرجراجة وغير ثابتة الدلالة حيث لا يمكن الحسم في دلالها وهذا ما ينسجم مع روح التفكيك ذاتها من حيث كونه قراءة مؤقتة في انتظار قراءة قادمة. ولهذا يتكلم دريدا عن هذه الكلمات غير محسوسة الدلالة والتي يوظفها في قراءته بأنها كلمات غير محددة.

إذا فدريدا يريد بذلك أن يبتعد عن مركزية الخطاب النقدي والتي تقوم على الثنائيات التفاضلية. وبذلك يتخلص من آثار تلك الثنائيات المدمرة والناظرة للفكر الغربي في تعامله مع الأطراف بوصفة المركز الذي لا توجد الأطراف إلا بوجوده.

3. وتتحد المهمة الثالثة لإستراتجية التفكيك في تعاملها مع النصوص بأن القراءة التفكيكية لا تسلم بنتائج القراءة، بل تعتبر القراءة المنجزة غير نهائية ولهذا تمارس التأجيل الإرجاء عبر استخدام مفهوم Difference والذي يعين الإخلاف والاختلاف أي التأجيل والإرجاء والمتباينة وتظهر ممارسات هذا المفهوم في القراءات النقدية للنصوص الأدبية[2] .

إذاً فإن إحدى المزايا الأساسية لتفكيكية دريدا تتمثل في كونها أدركت إلى أي حد يعبر المقال، بوصفه بنية تتعلق بمستوى التحليل الذي يتناول نصاً مؤلفاً من سلسلة من الجمل Fransphnastique عن إدارة القوة أو إرادة الإرادة.

وعلى الرغم من أهمية هذه العناصر النقدية التي يجب إبقاءها طي الكتمان، تعاني التفكيكية من اختصار للتفكير الحواري والتاريخي. فدريدا وأصدقاؤه يظنون أنهم يميزون في كل النصوص مأزق منطقية أو آليات ولا يبدون يدركون إلى أي حد يستطيعون بناءات لما وراء مقالاتهم على النص المحلل. فهم يعيدون بذلك إنتاج بعض مساوئ (اللغومركزية) إذ يؤكد النقد التفكيكي أن كل النصوص مأزقيه وأنها تنتهي بتفكيك نفسها بنفسها وتفسير ذلك يرجع بنظرهم إلى أن تنوع النصوص وسياقاتها التاريخية يجعل الفرضية التي تقول إن كل النصوص هي بنية مأزقية غير قابلة للتصديق.

ولعلنا نتفق بأن هنالك تفسيرات أكثر تحديداً وارتباطاً بجوهر التفكيك نفسه تسوقها بعض الأصوات المتابعة للحركة النقدية الجديدة. وبعض هذه الأصوات ليست أصوتاً رافضة لذلك الجديد بالضرورة والتي كانت تربط بين الحالة الملحة إلى مشروع نقدي جديد داخل الحياة الثقافية

(1) ج . سلفرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك ص108,105.

(2) السابق ، ص 108.

والأكاديمية في أمريكا ، والفكر ارتبط أيضاً بالذكاء التسويقي الذي مارسه التفكيكيون في الإعداد لمنتجهم الجديد بإيجاد إحساس عام بالأزمة هيأ المناخ الاستقبال لذلك الفكر والذي أبرز رد فعل مناسب للصراع الفكري الغربي، والحقيقة أن التفكيك أزاح بشكل فعال البرامج الفكرية الأخرى من العقول ومن الأعمال الريادية الأدبية.

دريدا وأمثاله يرون أن المزية الأولى للأدب ترجع إلى أنه خيال Fiction أو كذب Untnith، والتعبير المقابل في مقابل المجازي، وهو واع بأن إبداعاته ذات أساس تحليلي imaginative، ولذلك فهو لا يعاني مثلما تعاني النصوص الأخرى من مشكلة الإحالة إلى خارج النص. وبديهي أن يكون للتقدم العلمي الأثر على الانعكاس الحاصل بين الكتابات الأدبية التي أنتجها الإنسان على مرّ التاريخ ، وبديهي أيضاً أن تتأثر العملية النقدية بالمعاصرة التي أصبحت تشكك بما هو حقيقي وثابت ؛ سيما بعد وضعها ضمن قالب لغوي بلاغي أُرهق من كثرة الاستخدام ، فآن الأوان أن تتناقض كل التشبيهات والمجازات البلاغية في حضرة التفكيكية النقدية وأن تبدو وكأنها قوالب قد تآكلت وتهتكتك من كثرة الاستعمال ؛ فعلى الأدب الآن أن يعيد النظر في تلك النصوص كي تنسجم والمعاصرة النقدية المهيمنة على الواقع المتغير والجانح نحو التجديد والاختلاف لتعاد صياغته وفق منظور متحرر بعيداً عن القيود المفروضة عليه .

وقد تجلى ذلك التمرد في نظرة التفكيكين المغايرة لوجهة نظر معارضيهم، فهم يصرون على القراءة بعنف ويستخدمون مصطلحات حادة في وصف قراءاتهم، مثل انتهاك أو تدمير، وهم لا يترددون في توظيف مهاراتهم القرائية في أي نص مهما تكن صيغته فلسفية، أو دينية، أو أدبية، أو غير ذلك. وهم كما وضح ذلك الناقد التفكيكي هارولد بلوم يعتبرون القراءة التفكيكية السلاح القوي الذي يلجأ إليه الخلف إذا أراد من جهة، أن يصحح الأخطاء المحتملة أو إذا أراد من جهة أخرى أن يجد لنفسه موطئ قدم في فضاء اللغة أو المعرفة التي أصّلها السلف، وذلك لا يتم إلا بمعاودة قراءة الأصول بعنف ويقظة [1].

من خلال ما تقدم نتلمس الشيء البديهي وهو عدم وضوح مطلب وغاية التفكيك النقدية بالتفسير المحدد للنصوص الأدبية. إن كنا سنتحدث عن الصعيد الأدبي وغاية دريدا التفكيكية وهي التمرد على كل ما هو أصيل مركزي ثابت والجنوح نحو اللاثبات. إذاً يمكن القول أن هناك استحالة دائمة للتحديد الدقيق للتفكيك وإجراءاته النقدية، لأنها في صيرورة دائمة ومتحركة مع الطرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتجول دائماً. وبذلك يكون الدخول إلى حصن التفكيك محكوم بأنواع المخاطر إذا لم يتسلح الناقد بإجراءات نقدية دقيقة وصارمة.

---

(1) علي الشرع ، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب ، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 16، عدد3، 1989م، ص204.

جاك دريداً والنظرية التفكيكية

بسطت التفكيكية نفوذها الفلسفية على أنقاض البنيوية التي لم تعمرطويلاً على الساحة النقدية العالمية ؛ إذ جاءت الأخيرة بأفكار واستراتيجيات نقدية تثير الجدل ، لتكون المبشر في تحليل اللغة من قيودها النسقية ، والمريبة في تكنيكها المتناقض بشكل لا متناه من الافتراضات والتأويلات المتعدد كماً والمختلفة كيفاً ومعنىً.

إن مسألة التفكيك مسألة قاربها مجموعة من المفكرين مثل: بول دي مان، وجومز هارتسمان ، وهيلس ميلر، ولكن المؤسس الحقيقي لها والذي أرسى فيها منهجية التفكيك هو جاك دريدا. الذي حاول بدوره البارز في مجال التفكيك نقص الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون، وأرسطو حتى هيدجر، وليفي شتراوس، وكذلك سوسير وأتهم ذلك الفكر الفلسفي بما سماه التمركز المنطقي وهو الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي . وللغوص في هذا الرجل لابد لنا من التعرف على شخصيته التي حيرت عقول النقاد بغموضها الواضح.

بدأت ملامح التشتت في دريدا تتحول إلى فلسفة و إلى خطاب ليس كأي خطاب، خطاب يحاول أن يؤكد حضور مركزية التراث العبراني المختزل في كلمات دريدا الرئيسية الذي لم يتسنى إلا عن طريق تفكيك الأطر الإبستيمولوجية * لأنظمة الميتافيزيقا * التي تكتلت في تاريخ الحضارة الغربية إلى غاية هوسرل، الذي ساعد هذا الأخير على تقويض الحضور و الكشف عنه مقارنة بأنطولوجيا* هيدغر التي تربط اللغة بالكينونة كبيت لها، فتفكيك الميتافيزيقا و حضور العقل و هيمنته لا يبدأ من التجربة و من الظواهر الأمبريقية لأنهما مأسورين بفعل الزمن، و إنما يبدأ من أضرب اللغة و الألسونيات و الكتابة لما تمتاز به من إستمرار كحصن مارق على الزمن، لا يتأثر بل يؤثر، لأن التراث الغربي عرف بحضور الذات منذ أفلاطون إلى اللحظة الراهنة، و كلما كان هناك إختلاف إلا و سبقه إختلاف، بمعنى أن الإختلاف يظهر زمنيا قبل الحضور الذي عرف بالتمركز اللوغوسي*، الذي يعني تمركز الفكر الغربي خلال مراحل تطوره حول اللغوس أو العقل الكلي، و على أنقاض هذا الإكتشاف العبراني لإخراج الذات من القوقعة، حدد دريدا معالم مشروعه القادم و الذي سيكون محورا رئيسيا في الفكر العالمي من خلال رؤيته الفكرية[1].

---

(1) انظر ، مونيس بخضرة ، دريدا وهاجس العالمية ،هموم الأرض و الكتابة، مجلة الفيلسوف ، العدد 2320، ص 6 .

*الأبستمولوجيا : كلمة مؤلفة من جمع كلمتين يونانيتين *logos* : بمعنى علم و *episteme*بمعنى : حديث، علم، نقد، دراسة فهي إذًا دراسة العلوم النقدية. تعتبر نظرية المعرفة أحد فروع الفلسفة الذي يدرس طبيعة ومنظور المعرفة، المصطلح بحد ذاته معرفة، يعتقد أن من صاغه هو الفيلسوف الاسكتلندي جيمس فريدريك فيرير.

**الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة : تبحث في دراسة مبادئ الحقيقة المتجاوزة تلك التي في أي علم معين.

***الأنطولوجيا: البحث في ما أنواع الأشياء هناك في العالم وما علاقات هذه الأشياء التي تحمل أحدها للآخر.

وجاء مشروعه الفلسفي في منتصف الستينات بعد أن هضم الفكر الفلسفي الأوربي القديم والحديث وخلال بحثه في الفكر الفلسفي والأوربي لاحظ أن فكرة الميتافيزيقيا هي الفكرة الرئيسية التي تمحور حولها هذا الفكر، دون الاقتراب منها وتفكيكها وذلك بسبب المركزية التي تحدثنا عنها والتي عطلت العقل ومنعته من تجاوز حدود كان لابد من تجاوزها من أجل تطوير البشرية من وجهة نظره [1].

فقد حاول دريدا وضع فلسفته ضمن تجربة اتسمت بالاثارة ، تفضي إلى مقاربات نقدية تتناقض في كل مرة يصطدم فيها النقد مع النصوص الأدبية والتي انعكست جليًا مع دلالاته من خلال اطروحاته الفلسفية المتمردة على التقليد والاتباع والنظام والمألوف في كل صوره المنعكسة على الماضي والحاضر والمستقبل بكل حالاته الواضحة [2] .

لقد وُجد أن التفكيكية في بعض أجزائها رد فعل حذر لميل الفكر البنائي إلى استئناس تبصراته وتأهيلها لتكون في مستوي فهم العامة. فقد كرس جاك دريدا أقوى مقالاته المهمة لتكون تعرفة أحد مفاهيم البنائية الأمر الذي يخدم تجميد لعبة المعنى في السياق وقصره على نطاق طيع هين.

لقد كانت نصوص دريدا عصيةً على التصنيف ضمن المعايير النقدية المحددة على الوجه المألوف ؛ إذ كانت تتسم بالنمط الفلسفي المغاير للأعراف الفلسفية السائدة ، وذلك يكمن في رغبته الجامحة بوضع منهجية تشذ عن كل القواعد المألوفة بغية الاختلاف والانفلات المتعمد من قبضة التسلط الفكري والذي كان بنظره قمع للغة المنصاعة في قالب نظاميٍّ اتصف بالصرامة المطلقة في الاستراتيجية التحليلة للنصوص .

وعلى الرغم من كل المحاولات الفلسفية التي كانت تلف الفكر الغربي في مختلف الحقب التاريخية من قمع واستبداد متعنت ؛ إلا أن دريدا استطاع أن ينفذ من تلك القيود التي مورست على النظام اللغوي الصارم لتكون له فرصة التغيير سانحةً ليطبق فيها أفكاره التي تمخضت عن جدلية التناقض والاختلاف لكل مدلول معلوم له صورة واضحة في نظامه المحدد في النص[3] .

الميتافيزيقيون أيضا حاولوا توضيح المفاهيم بالذي يستوعب/يفهم الناس العالم ضمنها: الوجود الموضوع الخاصية الفراغ/المكان الزمان السببية الإمكان.

* اللوغوس : و هي من أشد الكلمات أهمية وأكثرها غموضا في الفكرين الغربيين الديني والفلسفي، إذ تدل في سياقات شتى على مدلولات متعددة، كالخطاب، اللغة، العقل الكلي، كلمة الإله، من بين معان أخرى. الموسوعة العربية الحرة ، شبكة ويكابيديا المعلوماتية ، **http://ar.wikipedia.org/wik**

(1) انظر، جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988 ص 134 .

(2) بير ، ف، زيما، التفكيكية ، دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ، 1996، ص5 .

(3) ج. سلفومان، نصيان بين الهيرمينوطيقيا والتفكيكية، ترجمة ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002ص108.105.

ولعلنا نلتمس له العذر لتلك الثغرة التي نفذ منها ؛ إذ اتضح أن الفكر الغربي قد أنهك بعضه بعضاً ؛ فالبنيوية وما أتبعها من مناهج ظنت أنها ستحرر العقل البشري والفكر الغربي من تسلط الفلسفة السائدة على واقعه ، إلا أنها ترنحت وهوت لتصاب بالشيخوخة المبكرة العاجزة عن تأدية متطلبات بنيها والذين أصبحوا أكثر تحضراً وعصريةً في واقع مليء بالتغيرات غير المتوقعة .

لم يتوقف هذا المفكر عن تعميق أفكاره في مقالاته ومحاضراته وكتبه العديدة التي قدمها ليوضح مفهومه عن التفكيك والذي يختلف عن وجهات نظر عديدة لمجموعة من الفلاسفة.

إن الأساس الوحيد الذي اعتمد دريدا في تحديده لتفكيكيته هي (اللاثبات) وهي بهذا المعنى تغيب النظام المحدد وتلغي التقيد بمنهج مرسوم، وتسقط الالتزام بإطار مشروع سيكون تناقضًا أصلا وطبيعتها لأنه يفرض عليها ما هو مخالف بجوهرها المتحرك والمبذول (1) .

إذاً ولادة التفكيكية هي ولادة لمنهجية جديدة في المقاربة الفلسفية والأدبية تعوض الأنظمة المعرفية والفلسفية واللغوية والأدبية (العلوم الإنسانية) عبر مساءلة النسق البنائي الذي تأسست وفقه هذه الأنظمة بدءاً من أفلاطون حتى المرحلة المعاصرة.

وقد جاءت تفكيكيته بشكل بارع تجيد التفاعل مع النصوص الفلسفية وتشكلها وفق أسلوبها الاهث وراء التعقيد ، وهو بذلك يعمل جاهداً على تغير الصورة الفلسفية السائدة عند الغرب عن طريق سجن اللغة ضمن نظامها المعهود ، فيحررها ضمن معانٍ طليقة تتعارض في كل مرة حاول النقد من خلالها الوصول إلى الحقيقة الخالصة .

لقد ركزت كتابات دريدا على النصوص الأدبية وذلك لخضوعها إلى قانون البلاغة التي تستخدم المجاز في التعبير عن خيال المبدع ؛ فقد أراد أن يحيها من خلال تحليلاته التفكيكية بعدما ألجمتها النظم الفلسفية الموروثة منذ أفلاطون إلى من جاء بعده من أجيال حملت المنظور الفلسفي على عاتقها . والجدير بالذكر أيضاً أن النقاد الجدد كانوا يتعاملون مع تلك النصوص بشكلية بلاغية جامدة أغوتهم إلى درجة الانصياع ورائها ضمن تأويلات مغلقة ، إلى أن جاء دريدا وفتح ذلك السجن ليحرر تلك الدلالات في فضاء لا متناهٍ ضمن فلسفته النقدية الجديدة والتي تحدى بها الفلسفات النقدية الموروثة ؛ ليؤكد أن تلك الفلسفات قد أولت كل الاهتمام للكلام على حساب الكتابة والتي تقوم على أساس مطابقتها للفكر الحاضر أمام الذات ؛ فمن وجهة نظره يرى بأن الكتابة نسق من الاضطرابات ذات معنىً مفكك مشكوك فيه ضمن ذلك النسق غير المستقر ؛ إلا أنه أعاد الاعتبار للكتابة وأولاها الصدارة على الكلام الذي يسعى إلى حضوريته بالمعنى الملازم له [2] .

---

(1) ج. سلفومان ، نصيان بين الهيرمينوطيقيا والتفكيكية ، ص 108 .

(2) انظر، كريستوفرنوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، 1989،ص56.

لقد أخرجت فلسفة دريدا في مرحلتها الـتأسيسية الأولى الفلسفة من دائرة الامتطـاء التـي سجنتها فيها الحساسية العلوية البنيوية الإنسانية ، وأبرزت ضرورة استلهام الفلسفة التفكيكيـة فـي الحقلين الفلسفي والأدبي كما استطاع أن يقطع لفلسفته مكاناً خاصاً ضمن تاريخ الفلسفة، فهو استلهم فلسفة هايدغر وأعطى إشكالاته الفلسفية جديداً وحياة ثابتة من دون أن يعتبر هايدغارياً جديداً، كمـا استلهم فلسفة نيتشة * وتمثل طريقته في الكتابة ، ورقص بريشة الكتابة على غرار نيتشه مـن دون أن يصنف نيتشوياً[1].

تتسم فلسفة ديديدا إذن بكونها مواصلة نوعية للنقد الميتافيزيقي الغربي وأنها تشكل أدباً فـي استمرار مواصلة لنقد العقل والذي سوف نستكشفه في الدراسة اللاحقة.

معطيات دريدا النقدية:

إن تفكيكية دريدا تتوخى النقد والتقويض والهدم وقلب المعـادلات والتحـرك نحـو المنـاطق المسكوت عنها في فضاءات النصوص وهي بذلك تسعى إلى تحرير اللغة والخطاب من قيود الذات والعقل والمؤسسة السياسية والاجتماعية والدينية للوصول بعد ذلك إلى الشك في الخطاب العقلانـي الذي يدجن اللغة والإنسان والعالم باسم العقل.

ومن أجل توضيح وجهة نظره قدم مجموعة من المفهومات الإجرائية والتي تتـسم بخـصائص غير ثابتة ويمكن تحديد مفهوم التفكيك بوصفه الحقل الذي يسمح بنمو تلك المفهومـات الإجرائيـة

(1) محمد سبيلا، إخراج الفلسفة من دائرة الإحصاء جريدة الشرق الأوسط 15 أكتوبر 2004 العدد 9453.

*نتيشة: فريدريك فيلهيلم نيتشه (15 أكتوبر، 1844 – 25 أغسطس، 1900) فيلسوف وشاعرألماني ، كـان مـن أبرز الممهدين لـ علم النفس، وكان عالم لغويات متميزا. كتب نصوصا وكتبا نقديـة حـول المبـادئ الأخلاقيـة، والنفعية، و الفلسفة المعاصرة، المادية، المثالية الألمانية، الرومانسية الألمانية، والحداثة عُموماً بلغة ألمانية بارعـة. يعد من بين الفلاسفة الأكثر شيوعا وتداولا بين القراء. كثيرا ما تفهم أعماله خطأ على أنها حامل أساسـي لأفكـار الرومانسية الفلسفية و العدمية و معاداة السامية و حتى النازية لكنه يرفض هذه المقولات بشدة و يقول بأنه ضد هذه الإتجاهات كلها. في مجال الفلسفة والأدب، يعد نيتشه في أغلب الأحيان إلهام للمدارس الوجودية وما بعد الحداثـة. روج لافكار توهم كثيرون أنها مع التيار اللاعقلاني والعدمية، استخدمت بعض آرائه فيما بعد من قبل ايـديولوجي الفاشية. رفض نيتشه الأفلاطونية والمسيحية والميتافيزيقيا بشكل عام، ودعا إلى تبني قيم جديدة بعيدا عـن الكانتيـة والهيغيلية والفكر الديني والنهلستية. سعى نيتشه إلى تبيان أخطار القيم السائدة عبر الكشف عن آليات عملهـا عبـر التأريخ، كالأخلاق السائدة، والضمير. يعد نيتشه أول من درس الأخلاق دراسة تأريخية مفصلة. قدم نيتشه تـصورا مهما عن تشكل الوعي والضمير، فضلا عن إشكالية الموت. كان نيتشه رافضا للتمييز العنصري ومعاداة الـسامية والأديان ولاسيما المسيحية لكنه رفض أيضا المساواة بشكلها الاشتراكي أو الليبرالـي بـصورة عامـة .انظـر ، الموسوعة العربية الحرة ، شبكة ويكابيديا المعلوماتية .

وغير الثابتة التي تملك القدرة على الإغناء عن كل ممارسة قرائية. ولما كانت التفكيكية تتميز بتقاريرها وتباينها عن آليات القراءة الأخرى في الرؤية والمنهج والمقصد، وبالتالي تقف على النقيض من كل منهجية ثابتة تسعى إلى الاستقرار فإنها اقترحت مفهومات ومقالات إشكالية في الأساس شبيهه بطبيعتها أي طبيعة التفكيك ذاته، ويقول دريدا: "فربما وجب ألا نبدأ بالاعتقاد– الأمر الذي سيكون مجرد سذاجة– بأن مفردة التفكيك تقابل في الفرنسية دلالة واضحة ولا مصدر فيها للبّس "(1).

إن المفردة تنفتح على حقل دلالي متنوع، ومن هنا تكمن صعوبة ترجمتها، ويكشف تعدد الترجمات (تقويض، هدم، تشريح ...) عن مدى صعوبة تحديد مفردة التفكيك إلا بوصفه مصطلحاً ومفهوما .. وبالتالي من الصعب تحديد سؤال التفكيك ما الذي يريده وما الذي يكونه (أدواته) وما لا يجب أن يكونه.

ويمكن التركيز على أهم المرتكزات النقدية لدريدا من خلال المحاور الآتية:.

فلسفة الاختلاف:

والاختلاف في نظر دريدا هو السماح في تعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة، وبين (الاختلاف) منزلة النصية (Textaulity) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات وهكذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الثانية وترويج المعنى والقيام حسب دريدا يخضع دائما للاختلاف والمعنى من خلال الاختلاف يوجد تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي إلى اقتناص الدلالة (2) .

وفلسفة الاختلاف عند دريدا هي فلسفة الآخر، والغياب تنطوي على مفارقة من نوع ما، هي محاولة إدراك شيء ما بوسيلة وحيدة تؤدي إلى إقصائه ونفيه عن مجال إدراكه بسبب أن هذه الوسيلة مناسبة قائمة من غيابه هو، أي أن حضورها مستمد من غيابه، أي أن كل مزيد من الحضور يؤدي إلى طمس مضاف لغيابه كل محاولة لإدراك معني (الاختلاف) عبر الوسيلة الوحيدة التي هي الفكر. هي نفي لهذا المفهوم وطمس له، لأن اللغة نفسها/المعني كله، هما نتاج له لغيابه وإن التفكيك (الاختلاف) هو فضح عجز اللغة وحقيقتها السرية التي تتستر والفكر عليها بوسيلة اللغة نفسها، واستخدام اللغة نفسها للتعبير عن عجزها ونقصها وعيبها الأساس.

إنها مفارقة وصف الصمت كحالة عبر اللغة. حالة تبقي بنأي يزداد كلما شرعنا بالمزيد من الكلام/الصائت عن الصمت كيف يمكن لنا أن نعبر عن مفهوم ومعنى الصمت الحقيقي عبر اللغة

---

(1) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف ص57.

(2) انظر ، محمد سعد الله، فلسفة التفكيك عند دريدا، موقع مجلة الورشة الثقافية 2006/6/26 العدد417 ص1.

والكلام الوسيلة التي تختلف جوهرياً عن طبيعتها إن الصمت إدراك حالة الصمت ووعيها كتجربة، بافتراض أنها تجربة فريدة يمكن إنسان ما في ظرف نادر من خوضها واكتشافها بامتياز، ثم أراد التعبير عنها وإيصالها لنا؟ كيف يتسنى له وصف حال هذه التجربة التي لا تصور لنا عنها من قبل أبداً؟ عبر اللغة التي هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن نفهم بها ومن خلالها خصوصية التجربة؟ من هنا سنبدأ المفارقة ... مفارقة التعبير عن الأشياء بصفتها مفارقة البعد عن الشيء في ذات اللحظة التي نود بها التقرب منه، والمناسبة التي تسوغ عند حد هذا القول، لإدراك هذا الشيء أيما محاولة تقام وفي كل زمان ومكان هي محاولة ستنتهي إلي المصير نفسه أي الابتعاد عن الشيء الذي تحاول الوصول إليه بذات فعل تقربها، متزامنا كل ذلك ، وهذه مسألة بالغة الأهمية أي أن كل هذه المحاولة المستحيلة لمحاولة إدراك الشيء عبر تلك المفارقة مع ضرورة داخلية عميقة لا غنى للذات عنها أبداً هي ضرورة إيصال هذه التجربة إلى الآخرين(1).

انتهج دريدا فكرة اللعب الحرّ بالدلالات من خلال تغيير التوافق الحاصل بين مفردتي الدال والمدلول (الصائت) و (الصامت) والذي ينتُج من خلال عملية الكلام ، وقد عمد على ذلك إمعاناً منه في أن العملية النقدية ستتوجه بشكل واضح نحو الكتابة والتي من خلالها يمكن اللجوء إلى لعبة الاختلافات التي تنتج المزيد والمزيد من الدلالات اللغوية ضمن حركة توالدية غير متناهية ، ومن خلال عملية الاختلاف والارجاء تتولد عناصر لغوية ضمن سلسلة من التغيرات القصدية والتي تمنح اللغة الحرية في التجول نحو دلالات أوسع ؛ لتكون نسيجاً علائقياً يتحد في نظام لغوي ليعلن انتصار المكتوب على المنطوق ، مغيباً النشاط الإنساني من العقل الإبداعي عن طريق هدمه لكل المعتقدات والأعراف المسلطة على العملية الأدبية ووضعها ضمن ثنائيات تتضامن لتشكل نسيجاً غير متناهٍ من المفردات (2).

فالغاية من هذا كله الحكم بحركة مستمرة لا تفرق التوقيت النهائي على معنى محدد وهذا كله يشحن الدوال ببدائل لانهائية من المدلولات، وهذا يكشف أن هناك بناءاً وهدماً متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى.ويستمد الاختلاف تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين:

1. أنه يقوم على اختلاف الدوال، وينتج عنه اختلاف المدلول وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث، أو تقديم المكتوب على المنطوق.
2. يتخذ الاختلاف عادة شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة (الخير–الشر–الطبيعة–الحضارة–الإنسان–البنية ...الخ) والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية

(1) انظر ، عادل عبد الله ، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ص13 .

(2) انظر ، السابق ، ص13.

وليست منطقية كما أسلفنا وتختلف باختلاف السياق المطروحة فيه ومن الواضح في ذلك أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً أو محدداً حيث أنه تعرض لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع إن التغيرات التي يعقدها الاختلاف هي تغيرات في سلوك المعنى، لأن الدلالة تعتمد على الاختلافات دائماً، وانتقال دريداً من الصائت (e) إلى الصائت (a) في كلمة (Difference) هو بمثابة حيلة قصد منها إبراز التعقيد الإشكالي للدلالة بإنتاجه التناقض أكثر من إنتاجه المفاهيم.

ويشير دريدا إلى أن الانتقال بين الصوائت المتشابهة في النطق في إطار مفردة (Difference) يحيل إلى مقاومة الاقتصاد في حضور الدلالة، ويرتكز في ذلك على تفسيره الخاص لمعطيات هيجل في الديالكتيك، واللحظات الاقتصادية، ويرى أيضاً أن اللعب في دلالة الاختلاف يضمن عدم خسارة الدلالة المهمة والضرورية، والقصد هو بيان إستراتيجية عمل الحضور والغياب، والتخلي عن تركيز الأهمية على المنطوق قياساً للمكتوب، فالأهمية حسب دريدا أن تكون في المكتوب بصفة الحامل للتظاهرة النصية المكونة من مجموع العلامات والرموز[1] .

واوضح من خلال ما تقدم ذكره أن غاية دريدا هي التضليل بكل ما تحمله الكلمة من معنى ذلك المعنى الذي يمكن بنظره أن يصبح لا معنى وكيف للمعنى أن يكون بلا معنى يغايره، ربما هذا التفسير إجابته الغامضة لدى دريدا.

نقد التمركز حول العقل :

يتجه نقد دريدا للمركزية الغربية ناحية الأسس والركائز العقلية التي أفضت إليها، ولما كانت تلك الأسس تتمحور حول فكرتين أساسيتين هما: التمركز حول العقل وفكرة الحضور، فإن برنامج دريدا النقدي يتمحور حول هاتين الفكرتين الفاعلتين في خارطة الميتافيزيقيا الغربية، فهو يطمح إلى تفكيك كل المراكز الدلالية، وبؤر المعاني التي تشكلت حولهما، فالممارسة الفكرية حول «اللوغوس» أنتجت تمركزاً عقلياً صلباً جداً أقصى كل ممارسة فكرية لا تمتثل لشروطه، لأنه ربط بينه ومعنى الحقيقة، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير. أما فكرة الحضور فإنها تستأثر باهتمام دريدا النقدي لأنها تواكب اللوغوس، وتمثل مبدأً راسخاً مفاده أن الموجود يتجلى بوصفه حضوراً، أي أن الوجود(الكائن) يتمظهر حضوره في الأشياء. وفي هذا الصدد يؤكد هيدغر على أن التاريخ الغربي منذ بدايته، وعلى امتداده، ظل يبرهن على أن كينونة الكائن تتجلى بوصفها حضوراً. وهذا التجلي

(1) انظر ، محمد سعد الله ، فلسفة التفكيك عند دريدا ، ص1.

للكينونة على أنها حضور هو بذاته تاريخ الغرب. ذلك أن مسار تاريخ الغرب ترادف في معناه ودلالته مع فكرة الحضور، باعتبار أن ما يأتي لذاته يتجلى وينتشر بالقرب من ذاته [1].

حاول دريدا إثبات عدم صلاحية الفكر الفلسفي الجامد نحو فكرة التمركز حول العقل وأن كل شيء لابد وأن يكون حاضراً في الذهن ما دام يخضع إلى ميتافيزيقيا الحضور التي تمتد إلى ما لا نهاية ، وقد أدى ذلك إلى وضعها ضمن فلسفته في نظام متسلسل مرن ، يفككه ويدمره ويحرره من صلابة الفكر الفلسفي الذي كان يخضع له بشكل صارم [2].

إن النظام المتماسك الذي نتج عن ممارسات التمركز المذكورة، من الصلابة بحيث يصعب تدميره مباشرة، أنه يحتاج إلى خلخلة لنظام جذوره، وتفكيك ذلك النظام الذي قد يؤدي إلى تفجيره من الداخل [3] .

وعلى هذا ، أدى الطرح النقدي وضع دريدا في الجهة المضادة لنظم الفكر الغربي والتي سعت إلى تقويض النصوص من خلال ممارستها المتسلطة عليه والساعية نحو الهيمنة الخطابية والتي تصدر الأحكام من خلالها [4].

اتخذ نقد دريدا للميتافيزيقيا الغربية من مصطلح «التمركز حول العقل Logocentrism» وسيلة وموضوعاً له. وتتمثل كفاءة هذا المفهوم المزدوجة، أولاً في سياق فلسفة دريدا النقدية، وثانياً في التراث الفلسفي الغربي في أنه يدمج معاً مقولة «اللوغوس» بممارسة «التمركز»، وعليه فالحقل الدلالي لهذا المفهوم متشعب، ويتحدر من أصلين: مقولة فلسفية تجريدية أخذت معنى المفهوم ووظيفته، وممارسة عملية غايتها الانغلاق على نوع من التصور، وكل هذه المكونات التي دخلت في بناء Logocentrism تفيد في أن يمنح هذا المفهوم وظائف نظرية وعملية، فمن الجهة الأولى يقتضي الأمر الاقتراب إلى المفهوم وأصوله وتشكلاته في الفلسفة الغربية، ومن الجهة الثانية يقتضي الأمر كشف طبيعة التمركز بوصفه ممارسة فلسفية. وهذا الغنى الذي ينطوي عليه المفهوم يخدم غرض دريدا في نقده الهادف إلى هدم فكرة اليقين المطلق في الميتافيزيقيا، والانتقال إلى إعلان حالة تمرد على إثبات أُطرها وسكون مضمونها. لقد شخص دريدا أصول هذه الظاهرة المتمكِّنة من التفكير، فالفلسفة منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو دفعت العقل، إلى واجهة الاهتمام، وأعطته سلطة فعالة في مسار الفكر، بحيث آل في نهاية المطاف إلى مفهوم مجرد ذي قوة لا

(1) مارتن هيدجر، التقنية–الحقيقة –الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح ، بيروت ، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 204 وص 89.

(2) جون ستروك البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ، ص 207 و215

(3) انظر ، سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي ، دار إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ، 1991، ص 14.

(4) انظر ، جون ستروك البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ، ص 207 و215.

متناهية، وفي ظل هذه النزعة العقلية، أصبح القياس العقلي – المنطقي نموذجاً معيارياً تقاس في ضوئه كل النماذج الفكرية، ففرض بسبب ذلك هيمنته القصوى في مجال الفكر الفلسفي، وكان هذا كافياً بالنسبة لدريدا لأن ينصرف إلى تفكيك هذا التمركز، وذلك من خلال نقد الأصل الثابت والمتفرد بالقوة لمفهوم العقل. سعياً وراء ظهور نمط من التفكير الذي يتجاوز نسق التمركز المذكور(1) .

من المسلم بأن الكلام يتجسد في حضور المتكلم وقت صدور القول لتتم بذلك عملية ارسال واستقبال بين المتكلم والمتلقي لتتحقق عملية الفهم من خلال الاتصال المباشر ؛ عندها تكون الحقيقة واضحة ؛ لأن الطرفين كل منهما يعرف ما يعنيه الآخر ، وهو ما عولت عليه الميتافيزيقية الغربية ، وفي المقابل اهتمت التفكيكية بالكتابة على حساب الكلام ؛ لأن من خلال الكتابة لا يمكننا التعرف على الحقيقة المباشرة المتصلة بالواقع ، لأنها ستخضع للتغير في أي لحظة من اللحظات (2).

وقد دُعم هذا الاتجاه دينياً، فحضور «اللوغوس» في «العهد الجديد» على أنه «كلمة» منح المفهوم قدراً كثيفاً من الحضور «في البدء كانت الكلمة»، فلكون «الكلمة» أصل الأشياء جميعاً، فإنها توقع وتذيل على حضور العالم، فكل شيء هو معلول هذه العلة، مع أن «الكتاب المقدس» مكتوب، " فإن كلمة الله منطوقة في الأساس. و الكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة... ويرى دريدا أن التفضيل للكلام على الكتابة، أو ما نسميه: نزعة مركزية الصوت phonocentrism ، إنما هو سمة أصلية مميزة لمركزية اللجوس أو الكلمة " (3).

لذا يكون توجه دريدا الفعلي نحو ابتداع معنىً جديد مستقل بشكل تام عن المرجعية اللوغستية ، وذلك من خلال تهديم تلك المرجعية ومنحها تأويلات جديدة متحررة تنبثق من فكر حر منفصل تماماً عن الفكر الغربي الصارم .

وفي إطار تصديع ميتافريقيا الحضور الغربية ، يقوم دريدا بدراسة مركزية العقل الغربي , تقوم هذه المركزية كما يقول كلر :على "افتراض لنظام المعنى الفكر، الحقيقة , العقل والمنطق ، الكلمة ، اللوجوس" يفهم على أنه الأساس ، أي أنه سابق على العلامات، وعلى المظاهر الخارجية. التي يمكن أن يتجلى فيها، ومستقل عنها" (4).

ومن ثم فهو بمثابة محاولة للاحتماء باعطاء مرجعية تكون المركز وتساهم في تأسيس بنية قوية في خارطه الفكر ولفظة "Logos" بتعددها في الدلالة على (الكلام – الحقيقة – العقل – المنطق..)

---

(1) انظر ، عبد الله إبراهيم التفكيك . الأصول والمقولات ، الدار البيضاء ،1990، ص61 ،63.

(2) انظر ، السابق ، ص 62 .

(3) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، ص136.

(4) فرديناند دي سوسير، جوناثان كلر ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ط1،2000،ص 19.

تطابق مع ما يذهب إليه دريدا في محاولته هدم اليقينية المطلقة في الفكر الغربي، ولقد امتدت نقود دريدا لحقول معرفية متعددة من خلال لبنات تمركزها حول العقل، ولعل من أبرز مظاهر التمركز حول العقل مقولة الأولية/ سواء أكانت أولية أبستمولوجية تركز على العقل والإدراك ، أو جنسية ذكورية أو وجودية تقوم على حضور الذات [1] .

وقد ناضل دريدا لإزاحة التمركز الغربي بعد سجالات طويلة كانت تركز على التمركز العقلي والذي كان مدعم من موروثات عقلية كانت أشبه بمرجع حقيقي ثابت لايمكن الانفلات منه ، فهو مستقر ضمن أفق محدود [2] .

مركزية الصوت . Phono centrismوالكتابة المهانة :

وتأتي مركزية الصوت أو الكلام في الفلسفة الغربية دالة على ميتافيزيقا الحضور المتجذرة في الفكر الغربي من لدن أفلاطون حتى هايدجر حيث تعطي الأولية للغة المحكية ، الكلام في صورته الشفوية , بوصفه حضوراً للمعنى وسمواً للصوت، يؤسس لحضور الوعي ،حضوراً لأنا تتكلم ذات خاصية ظاهراتية تسمع نفسها في الوقت الذي تتكلم فيه. وينتج هذا التمركز الصوتي تعارضاً بين الكلام والكتابة ، وهو تعارض ضمن جملة التعارضات البانية لميتافيزيقا الحضور الغربية يؤدي إلى إقصاء الكتابة ، باعتبارها ملحقا أو إضافة Supplmentمكملة للكلام ,وآلية وذات وظيفة ثانوية ، حضور الصوت هو حضور للحدث الاتصالي في إطاره الشفاهي ,حضور للمؤلف، للمتكلم، للسامع، في نفس الوقت، ومن ثم تعاقد ضمني يحرس الرسالة من سوء الفهم والتفسير.

وعبر تحليل تفكيكي لمحاورة " فيدروس "لأفلاطون , يبرهن دريدا على أن الفيلسوف الإغريقي يعتبر الكتابة أشبه بعقار phermekon وهنا يلعب هذا المفهوم دوراً محورياً بالغ اللبس والتناقض ، فكلمة الفارماكون تعني السم والدواء ، ويأتي الطابع المزدوج للكتابة بجمعها بين المنافع المباشرة ممثلة في الحفظ والتدوين ، فإنها تساهم في عدم ثبات المعنى ، نتيجة لغياب فعل التكلم الشفوي ، افتقاد الصوت الحي ، الذي يؤمن الرسالة في سياق التواصل .على أن هذا الحضور التام للمعنى في سياق الكلام ما هو إلا خدعة ، فحتى الكلام تخترقه الصور البلاغية والمجازات كالاستعارة التي ليست خاصية من خصائص الأدب فقط [3].

إن أفلاطون في) فيدروس) "يبدأ قائلاً " إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار

---

(1) عبد الله إبراهيم و آخرون ، معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، ص123.

(2) انظر، جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف ، ص 26.

(3) انظر، محمد علي الكردي ، مفهوم "الكتابة" عند جاك دريدا، فصول 14العدد الثاني صيف 1995 ص232

الآخرين ، وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذي يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التي تدون فيها الحقيقة والموضوعات التي تتصل بها – إذ أن مفهوم (الموضوع (الذي يشير في اليونانية ، كما في العربية ، إلى الموضع والموضوع - (Topos) سرعان ما يدفع (فيدروس) إلى ذكر أسطورة أوريثيا (orithye) التي تدفعها ريح الشمال "بوريه "Boree إلى السقوط من فوق الربوة ، وذلك في اللحظة عينها التي بدأت تفتن بجمال الموقع ، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث ، بأن سقوط هذه العذراء قد تم في اللحظة التي كانت تعبث فيها مع الصيدلاني مشيرا بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضع (1).

هنا تلتبس دلالة الكلمة (الفارماكون) لتدل على العلم والسحر ، الطب والسم ، تصبح الكتابة ثانوية نشاط مثير للرهبة والخوف ، تظل الكتابة لدى أفلاطون) ابناً ضائعاً) وثائراً في نفس الوقت ، ومن ثم تطرد الكتابة من المدينة كما طرد الشعراء من قبل.

وفي مقاله رسو (مقال عن أصل اللغات) "يشدد على أن الكلام هو أصل اللغة ، وأن الكتابة لا تعدو أن تكون مجرد شكل من الأشكال الطفيلية " (2).

فطرد أفلاطون للكتابة دلالة على عدم ثباتها في المطلق ، وأن الكلمة المكتوبة تمثل له انبثاق معانٍ جديدة لها تتناقض والصيغة الموضوعة في الواقع من حين لآخر (3).

وقد مُجدت الكتابة قديماً آخذة دور المكمل للكلام بشكل محدود متجسدةً في النصوص القديمة للكتب المقدسة (الكتابة الإلهية) باعتبارها ثابتة ، مطلقين عليها بالكتابة الحسنة ، بينما هنالك كتابة أخرى نابعة من الجسد أطلق عليها الكتابة السيئة _ نظراً لما يحمل الجسد من أهواء وتغيرات سلبية أحدثها الإنسان بفعله المصطنع الخارج عن الطبيعة الثابتة ؛ فكان التعصب الغربي يجنح دائما نحو الكتابة الأولى وهي الكتابة الحسنة.وقد تجلت تلك الرؤية عند شتراوس في كتابه مدارات حزينة ، والذي بدوره دريدا كانت له نظرة سلبية تجاهه عندما انتهج مسلك القدماء في تمجيد الكلام ابتداء من سوسير إلى جاكبسون في مداراته ، واصفاً تغير حضارة الهنود الحمر من الحضارة البدائية ذات الفطرة الصادقة في الكلام واللهجة المحصورة في إقليمهم البسيط ، إلى تغيرها وتلوثها في الحضارة الجديدة من خلال تعلم الكتابة وممارستها ، ونظرة دريدا لذلك الأمر نظرة ماكرة ترى أن ذلك محض رومانسية متوارثة لا تطمح إلى التجديد ؛ بل هي ثابتة منذ أفلاطون إلى رواد البنيوية النظامية (4) .

---

(1) انظر ، محمد علي الكردي ، مفهوم "الكتابة" عند جاك دريدا ، ص 232 .

(2) سارة كوفمان ، وروجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ، ص 18.

(3) انظر ، كريستوفر نوريس ، التفكيكية النظرية والممارسة ، ص 84 .

(4) انظر ، السابق ، ص 84 وما بعدها .

ولا تختلف عملية الإلحاق (supplement والتهميش للكتابة عند فرديناند دي سوسير ، فاللغة والكتابة عنده (نسقان لعلامات متباينة، ذلك أن المبرر الوحيد لوجود الثانية هو تمثيل الأولى)[1].

ويمكن تلخيص الإضافة الحاسمة التي جاءت بها نظرية سوسير في إبانته عدم قبول الفصل بين الدال والمدلول وإنهما وجهان لعملة واحدة هي (العلامة). كذلك التأكيد على أن اللغة ما هي إلا شبكة خلافية للمعنى .فما دام الدال ليس في ذاته عنصراً ماديا ولكنه كينونة تخالفية أو تعالقية صرف، عندئذ لا يكون الاختلاف بين الدال والمدلول اختلافا في الجوهر ... وإنما الخلاف بينهما وظيفي صرف ، فالدال هو كل ما يعد بالمعنى [2].

وينتقد دريدا دي سوسير إذ بطرحه (مفهوم العلامة) ، فإنما يفسح سوسير المجال، قانوناً ، لوجود ما يسميه دريدا (المدلول المتعالي) ، مدلول لا يرجع إلا إلى ذاته ، يقول دريدا :"أي دال قد يجاوز سلسلة العلامات ، ويكف في لحظة بعينها عن أن يؤدي وظيفته بوصفه دالاً ، والأمر – مع ذلك – على النقيض ، فمنذ اللحظة التي يضع فيها المرء إمكانية هذا المدلول المتعالي موضع التساؤل، ويدرك أن كل مدلول هو كذلك في وضع الدال – منذئذ يصبح التمييز بين الدال والمدلول إشكالياً في أساسه ، ومن ثم تصبح العلامة كذلك " [3].

ويلمح دريدا صدعا في نظرية سوسير ، حين يشدد على الطبيعة الاعتباطية للعلامة اللغوية ، ومع ذلك يكتب عن الكلمات التي يوحي صوتها بمعناها ، يقول جونا ثان كلر "لاحظ دريدا في كتابه المسمى "Glas ، ..تبدو العودة إلى البحث من قبل منظر يفرق في إلحاح بين الحقائق التزامنية والحقائق التاريخية، مع ذلك فالأغرب من هذا استبعاد (العرضي) من جانب رجل يقول لنا إن اللغة عرضية أساسا ، فلكي يحدد سوسير العلامة اللغوية بوصفها عرضية أساسا – أي اعتباطية – فإنه يستبعد المبرر العرضي [4].

ويمكن إيجاز تفضيل هيجل للكلام على الكتابة في حركتين (يفضل أولا ، الصوت على الكتابة ويعتبره الأكثر إبانة عن الحضور وحفظا له . وإذ يأتي ثانيا ، إلى حقيقة الكتابة . فهو يفضل الكتابات أو اللغات المكتوبة الأكثر قرباً من الصوت (ما يدعى باللغات الألفبائية ، وهي التي تتمتع بأبجدية يشير فيها كل حرف إلى صوت (يفضلها على سواها ، أي على الكتابات الإيديولوجرامية التي ترمز بالكلمة لا الصوت ،وإنما الصورة ، كما في الهيروغليفية المصرية أو الصينية [5] .

---

(1) كاظم جهاد ، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية ، بما هي صيدلية إفلاطونية ، ص316 .

(2) ساره كوفمان ، وروجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ص 19 .

(3) جوناثان كلر ، فرديناند دي سوسير، ص197 .

(4) انظر ، السابق ، ص197 .

(5) انظر، جوناثان كلر ، فرديناند دي سوسير ، ص 199 .

ومن هنا تنبع أولية الصوت من كونه يجد الحضور في الخارج ، يخرجه أو بخارجه عبر الكلام ، وبإمحائه بعد ذلك (الصوت مادة أثيرية) فهو يحافظ عليه في صميمية الفكر ، هذه الحركية المزدوجة ، التي تقوم على المخارجة والإمحاء ، الإظهار والإخفاء ، ضرورية بالنسبة لهيجل ، وهي تظل وفية لجدله القائم أساسيا على Aufhebong حركة انتساخ بالمعنى المزدوج لهذه المفردة في العربية ، معنى الحضور والإمحاء ، التدوين والمحو [1].

ويُوصل دريدا نصوص أدموند هوسرل داخل مركزية الصوت أو الكلام ، ويبرز ذلك في الفينومنولوجيا المتعالية لدى هوسرل ، حيث يكون حضور المعنى يعبر عن نفسه في إرادة القول ، (الذي ليس إلا ما يريد المعنى قوله) ومن ثم يكون باعث الحضور حدس . وإرادة قول "المعنى" تقال بالقرب من ذات المعنى في حميمية المودة – الذاتية – ويكون الامتياز في إظهار المعنى بدون اختلاف مرهون بالصوت الحي . يعلق عليه دريدا قائلا " صوت ميت ، فالصوت الذي يفضله هوسرل ، ليس هو الصوت الطبيعي ، المادة الصوتية ، وإنما الصوت الفينومنولوجي الترنسندنتالي الذي يستمر في الكلام ويستمر في كونه حاضرا لذاته في غياب العالم . إميتاز الصوت ، لكونه يبدو الوسيط الذي يحفظ في نفس الوقت حضور الموضوع أمام الحدس، والحضور لذاته ، القرب المطلق للأفعال أمام نفسها" [2].

إنّ إعلان دريدا عن هدم التمركز ، هو إعلان عن تدمير جميع الدلالات التي تجد مصدرها في دلالة اللوجوس ، وتفكيكها ، وتذويب رواسبها المتعاقبة ، انّ جميع التحديدات الميتافيزيقية الحقيقية ــ حسبما يقدر دريدا ــ هي غير قابلة للفصل عن حِقْبة اللوجوس الذي يحط من قيمة الكتابة المنظور إليها بوصفها وساطة لتحقيق القصد ، ويقود من ثمّ إلى السقوط في برانية المعنى أو خارجيته [3] .

نظرية اللعب :

الكتابة عند جاك دريدا ترتبط ارتباطا وثيقا ، بالتكرار الأول للحظة النشوء أو التكوين . هذه اللحظة الثرية المليئة بالتناقضات ، و طاقات اللاوعي الحادة ، بين ميول التجميع لاستعادة التكوين ، و ميول المحو ، و الاستبدال اللانهائي للصورة المستقرة للعمل ، فهي كتابة تنشأ و تنتهي من هذا التوتر ، و الخوف الذي يناظر تلك اللحظة ، و يليها ، و كذلك الفرح بالأرض البكر المتجددة خارج المرجع الثابت ، هذا المرجع الذي يلج مخاوف الكتابة كما يصفها دريدا في هذا المقال كعنصر لا

(1) سارة كوفمان و روجي لابوت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا في الفلسفة الغربية ، ص 197 .
(2) السابق ، ص 197 .

(3) انظر ، جاك دريدا ،الكتابة و الاختلاف ، ص 112 .

واع يحافظ شكليا على النظام ، هذه بنيته ؛ و لكن وصف دريدا يذهب به في اتجاه مكمل للمحو الذي بدأته الكتابة بنوع من الفرح ، فهو يواصل تدمير الفاعل أو المرجع ، و يواصل حركة الاستبدال الكامنة فيه ، و كأنه يسخر من نفسه ، و من الكتابة اللعبية معا ، و يكشف عن انشطاراتها الداخلية في تخليها عن المركز ، و لهذه المخاوف التي يتحدث عنها دريدا أهمية كبيرة ؛ إذ تؤكد أن اللعب التفكيكي لا يمكن أن يكون بديلاً للذات الفاعلة ، و المدلول ، و المرجع ، لكنه تحول مستمر لهذه الأشياء ، و إعادة لتناقضات لحظة النشوء ، في اختلاطها بعوامل الهدم ، في حالات متكررة يصاحبها القلق(1) .

و مثلما يرصد دريدا حالة الذوبان ، أو التداخل بين كل من الصوت ، و الكتابة ، و الدال و المدلول ، و النص ، و القراءة ، و المركز ، و حالة اللعب الاستبدالية الكامنة فيه ، نجده هنا يتحدث عن حالة نصف النوم الحاملة لمخاوف الكتابة بوصفها حريصة على المرجع لكنها برأيي تحمل دلالة استمرار المحو حتى للكتابة الأولى نفسها . إنها طاقة تناهض لعب الدوال من خلال عملية غير واعية تسقط هي الأخرى في لعب آخر ، بتداخلها الأولي مع ميل حالة اليقظة عند دريدا إلى استعادة حضور اللاوعي مرة أخرى ، فهى تحفز اليقظة في سياق الغياب ، و تشبهها في ميل كل منهما لهذا النشوء الملتبس المصاحب لكتابة تتداخل فيها طاقات اللاوعي ، لتعيد تسمية نفسها في كتابة ، أو لعب ، أو قلق ، أو استبدال .. الخ . يرى دريدا أن الدال يمحى تلقائيا ، في لحظة ولادته ، كما أن المدلول يعمل فيه من قبل بوصفه دالا ، و وجود المدلول في لعبة الإحالات يجسد حالة اللعب التي تمحو الحد الذي كانت تنتظم العلامات انطلاقا (2) .

تمجيد التفكيكية لصيغة (اللّعب الحرّ) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيّبة للحقيقة ، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك ، وغياب المعرفة السطحية المباشرة ، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة ، والفلسفية المعقدة ، والنظم المخبوءة ، وطرائق التحليل الخاصة ، وتتبنى التفكيكية في هذا السياق وبشكل واضح تطبيق استراتيجيات نصية وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أيّة إحالة واثقة على منظومات (الابستيمولوجيا ، والأخلاق ، والحكم الجمالي (ليغدو التحليل التفكيكي ــ بعد ذلك ــ شعارات ، وكلمات سرٍّ مفرغة ــ على حدّ تعبير نورس ــ من أي مضمون معرفي أو أخلاقي أو جمالي . وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل التفكيكي لنظرية اللعب القاضية بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمّد للمدلول ، إلاّ أنّ تلك الصيغة محكومة بمجموعة آليات ــ تشبه القوانيــن ــ يسطِّرها الناس (الواضع) ،

---

(1) انظر، سارة كوفمان و روجي لابوت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا في الفلسفة الغربية ، ص 198.

(2) انظر ، السابق ، ص 199 .

ويستخدمها المتلقي (اللاعب) ، وقد حدّد (بيتر هوجنسون) تلك الآليات بما يأتي: (اللغز The Enigma، التخطيط Adumbration ، الكناية Allegory ، الوهم Illusion ، الغموض Ambiguity، المونتاج والكولاج Montage and Collage ، الأسطورة Myth ، الهذيان Nonsense، والمفارقة Paradox ، والهزل Burlesque ، والتسلية Pastiche ، والأضحوكة Hoax، والجناس Puns ، والإقتباس Quotation ، والرموز Symbols) وتعمل هذه الآليات على تلّون الدوال ، وتعدد القراءات ، وتشظي الدلالة ، وانتشار المعنى بشكل متواصل ، وهذا ما دفع (ميشال رورتي) إلى القول : إنّ الجانب الجديد في التحليل والطرح والتنظير التفكيكي هو كونه مغامرة كشفية لامعة ، أو مجموعة من الدعايات ، والإحالات النصية ، والفواصل الفانتازية ، والمحاكاة التهكمية الأسلوبيـــة ، والحوارات الفلسفية الزائفة [1] .

ولا تكاد المصطلحات والآليات السابقة تخلو من الدلالات السلبية في لحظة تموضعها في النص ، وقد أتاحت هذه الدلالات إمكانية إعادة توظيفها ضمن سياقات القصد التفكيكي القاضي " بحرية الرؤية ، واستخلاص المعاني من النص إمّا جدّاً وإما هزلاً ، وإما حقيقة وإما تمثيلاً ، وبحرية حركة الذهن مع النص طالما أُستُبعِدت فكرة الإحالة إلى مركزٍ عقلي) "Loges " ونظرية اللعب عند دريداً لا تنفصل من نقد التمركز ، لأن حركة الدوال في داخل أي مركز يسميها دريداً بـــ(اللعب (Play ، وعند تفكيك المراكز تتمتع الدوال بحرية أكبر في عملية اللعـــب ، مخترقة قانون صيانة اللعبة الأساس القاضي بإحالة الدوال إلى المدلول ، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر في متاهة ينتج عنها تغييب المعنى ، والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية ، وليس ذلك فحسب ، بل لقد اتسمت العلامات عند دريدا بإساءة الاستخدام (Misuse) ، وتحولت نتيجة العلامات من المصدر النهائي للمعنى ــ كما كانت عند أصحاب السيميائية ــ إلى مصدرٍ مستمرٍ للّعب ، وانتقال المعنى بين الأزواج الثنائية المتغايرة والمتناقضة ، وقد عدّ أُمناء (جامعة ستانفورد) هذه النتائج انهياراً حقيقياً للبحوث والجهود التي تُبذل في دراسة اللغة ، ووصفوا سعي التحليل التفكيكي لترسيخ نظرية اللّعب بأنّه شيءٌ استفزازي يعيش على بعض الانقسامات من قبيل) : شرعي ــ لا شرعي ،(عقلاني ــ لا عقلاني) ، (حقيقة ــ خيال) ، (بناء ــ تهشيم ... الخ) [2] .

وإذا كانت نظرية اللعب لا تنفصل عن نقد التمركز ، فإنّها كذلك لا تنفصل عن ثنائية الحضور والغياب ، ويذكر دريدا أنّه يمكن تفكيك أي نظام عن طريق إشارات تناقضاته ، وهذا يؤدي إلى اللعب بانتظام ، ويبرز دور ثنائية الحضور والغياب في قراءة الاستراتيجية التفكيكية الخصوصية ،

---

(1) سعيد الغانمي ، التفكيك ، مجلة آفاق عربية ، العدد 5 لسنة 1992 : 65 ــ 66.

(2) محمد سعد الله ، فلسفة التفكيك ، ص 2 .

التي تستند إلى قراءة الفجوات والهوامش في الخبرة البدهية للحقيقة وللنصوص ، فضلاً عن تنشيط حركة التفكيك في تفعيل دلالة التناقضات والازاحات المتوارية في النص [1] .

إنّ القراءة الدقيقة لمعطيات دريدا في ظل (نظرية اللعب) تقدم تصعيداً دلالياً لمركزٍ مُهشم ، وقراءة مخصوصة بنشاط الدال ، فضلاً عن الدخول في جدلية مع دلالات الجدّ التي يستبعدها دريدا ، مؤكداً على صفة التقابل بين الجدّ و اللعب ، لاغياً ذاتية اللعب وجوهره ، ليدخل في بنية الاختلاف ، ويفتح إمكانية الازدواج والنسخ ، ويتتبع التضمين اللاهوتي المتخفي في انساق اللعب وخطواته ، ويبين دريدا أنّ النص لا يكون نصاً إذا لم يخفِ قانون تأليفه وقاعدة لعبته، ولا شك أنّ تخفيض نسبة الحضور في سياسة البناء النصية تزيد من فعالية القراءة وحضور المتلقي ، لأنّه هو المَعنيّ بثقافة الغياب التي يقصدها النص ، وهو المُدرِك لعملية تحول الاختلاف ، وتصيّد التغاير.

يتضح من خلال ما تقدم رؤية دريدا الصريحة في انتهاج مبدأ اللعب الذي يتسم بالمراوغة الدلالية للمدلول ، وتمييع المعنى ضمن أنساق متعددة لا حصر لها في عملية التفسير المتجهة نحو النصوص الثابتة . إنّ الآفاق التي يريد دريدا تقديمها للنقد المعاصر تنطوي على أُسُسٍ خادعة ، ومداعبات يُطلق عليها (الهرطقة) ، إنّه يحاول توسيع مدار الفانتازيا النصية ليصل بالدوال إلى الحدود الدنيا للاتزان الدلالي ، إنّه يدفع المعنى إلى حقولٍ لا متناهية من التجنيد المعرفي والثقافي ، فالتفكيك ، والتقويض ، والتفتيت ، والتهشيم ، كلّها مفردات تحيل النص إلى ثقافة ظله ، الناتجة من تفكيك الأنظمة اللغوية ، إنّ التحول الدلالي في منهجية دريدا هو تحول من سجن اللغة) ــ التحليل البنيوي إلى سجنٍ آخر لا يقل خطورة عن السجن البنيوي الأول ، وهو سجن الدال ويقتضي هذا التحول الإعلان عن سياق تحصيل المعنى بطريقة الدخول في لعبة الحاضر والمُغيّب ، والدخول في لعبة الإحالات الدالة التي تُقوم على مبدأ اللعب الذي انتهجه دريدا ممارسًا لعبة الاختلاف والارجاء ؛ محاولة منه زعزعة الفلسفة الغربية المتمركزة في العقل والابداع الإنساني لتشمل كل مناحي الحياة المختلفة ، ليس في ساحة النقد الأدبي فحسب ، والهدف من كل ذلك النظرة المربكة لكل المعاني الحاصلة في الخطابات المختلفة ، والتمرد الصريح على كل التشريعات والقوانين التي تقمع الفكر وتسجنه وفق خطاب منظم ؛ ليحل بعده كما رأينا عهد الكتابة والذي كان مقموعاً ، ليسعى دريدا من خلاله إلى فتح المجال على مصراعيه أمام التأويلات الكتابية ، نابذاً بذلك كل الفرضيات المعهودة حول علاقة الدال بمدلوله المتمركز في مفهوم العلامة الصوتية في المفهوم البنيوي ، والمختزل في نظامه المتسلسل .

---

(1) انظر ، محمد سعد الله ، فلسفة التفكيك ، ص 2 .

تلك هي فلسفة دريدا ، والتي سعى نحوها بشكل دؤوب لنبذ كل الأعراف والتقاليد المتبعة في النظام البنيوي الذي انتهجه البنائيون ممجدين الدور التزامني للدال والمدلول ، الواقع ضمن حظيرة النظام النسقي والمانع للتجاوز عن ذلك النسق .

أثر الكتابة :

لقد سعى دريدا إلى الامعان في زعزعة النظرة الجامدة للكتابة وتمجيد دور العلامة على حساب الأثر الذي خلفته تلك العلامة ، فالأثر كما رأينا هو شكل من أشكال التنوع والاضطراب والتوليد والتجديد في كل مرة يعاد فيها قراءة النصوص واخضاعها لفلسفته المراوغة .

المصطلح الاخير من مصطلحات (دريدا) هو (الكتابة الأصلية) وهو مصطلح يستخدمه للدلالة على الفرق بين مفهوم الكتابة الدارج ومفهومه عند التفكيكيين، فهو في المفهوم الدارج دال صرف، اما في النظرية التفكيكية فهو ادراك جديد لوظيفة الأثر، انه هذا الادراك الحسي الجديد بان شيئا ما شيئا غائبا قد ترك بصماته الشبحية التي هي الأثر. اشتغل دريدا عليه كثيراً فهو مفهوم الكتابة ومقابله الصّوت الذي أشرنا إليه سابقاً. كان الهمّ الأوّل لدريدا هو أن يفضح الخطاب الغربيّ ويعريّه من ورقة التّوت التي تستر عورته. وهو لهذا اشتغل على ثنائيّة الكتابة/الصّوت بعد معاينةٍ عميقةٍ للنظام الفلسفيّ والمعرفّي الغربيّ، هذا النّظام الذي رفع من شأن الكلام (الصّوت) وهمّش الكتابة .

يفترض الكلام حضور المتكلّمين، ولهذا يفترض الوضوح والمعاني المحدّدة، ولا يترك مجالاً للتأويل والأخطاء في عمليّة الفهم، ولهذا كان لــــه الأولويّة والأفضليّة، حيث تُفصح الكلمات عن المعاني، بعكس الكتابة التي تُشوّه المعنى ذاته، ولهذا فقد نعتها الفلاسفة بأنّها ظاهرةٌ منحطّةٌ، وعلى هذا الأساس مجّد المعنى/المدلول، وأبعد الدّالّ عن مركز الاهتمام، فحازت الكتابة على مرتبةٍ دونيّةٍ في علاقتها بالكلام، يقول دريدا: "عُدّت الكتابة والحرف ، كانا على الدّوام معتبرين في التّراث الغربيّ الجسم والمادّة الحسّيين البرانيين على الرّوح والنّفس والكلمة الإلهية واللوغوس" (1).

بعد أن عرض دريدا الأساس الميتافيزيقي واللاهوتي لمفهومي الكلام والكتابة، شرع في فحص مسألة الوصف اللساني liguistic للغة والمفاهيم التي يحاول الوصف بناءها. والحق أن دريدا يأتي كرد فعل على نظرية سوسير التي تقول أن العلامة sign اللسانية هي وحدة الدال والمدلول. وتزعم اللسانيات الحديثة، التي ترتكز على مفهوم الدال والمدلول، والبنيوية، التي تدين لذلك المفهوم، إنهما جعلتا من دراسة اللغة، وفعل النقد حقلين معرفيين علميين، وقد بين دريدا أن هذا الزعم هو خداع فحسب، لأن مفهوم الدال والمدلول في اللغة الذي جاءنا من اللسانيات هو صورة أخرى لمفهوم الكلام والكتابة التقليدية. وقد لاحظ دريدا في أثناء عرضه للعلاقة المتبادلة بين الميتافيزيقا واللاهوت، ما يأتي:

---

(1) جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص 33 .

دائماً ما يوحي مفهوم العلامة داخل ذاته بالفرق بين الدال والمدلول حتى إن تم تمييزهما بأنهما وجهان لعملة واحدة، ولهذا السبب يبقى هذا المفهوم في ضمن تراث مفهوم التمركز حول العقل الذي هو في حقيقته تمركزاً حول الصوت :التقارب المطلق للصوت والكينونةbeing ، وللصوت ومعنى الكينونة ومثالية المعنى [1] .

ولهذا السبب فإن نسق اللغة الذي يقال أن اللسانيات جعلته علمياً وأن البنيوية استعارته بحماس بوصفه نموذجاً للنقد، هو في حقيقته النسق القديم نفسه، أي نسق التمركز حول اللوغوس ــ التمركز حول الصوت الذي هو نتاج الميتافيزيقا ولهذا السبب فإن نسق اللغة الذي يقال أن اللسانيات جعلته علمياً وأن البنيوية استعارته بحماس بوصفه نموذجاً للنقد، هو في حقيقته النسق القديم نفسه، أي نسق التمركز حول اللوغوس ــ التمركز حول الصوت الذي هو نتاج الميتافيزيقا.

ومن الواضح أن دريدا حشر الميتافيزيقا واللسانيات في خانة واحدة وهذا يعني أن الميتافيزيقا فسحت المجال أمام اللساني ليتصور ظاهرة اللغة في ضوء القطبية الثنائية. بمعنى أن المفاهيم الميتافيزيقية... مفهوم الواقعي والمثالي، مفهوم الجسد والروح، مفهوم الخير والشر قد فسحت المجال أمام اللساني ومكنته من تصور اللغة في ضوء قطبية ثنائية مشابهة. وتعد الحدة اللسانية، التي تقول إن الصورة السمعية تستحضر المفهوم أي أن الدال يستحضر المدلول)، تركيزاً على أولوية الكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة، وبهذا الصدد فإن اللسانيات البنيوية هي صورة معدلة عن الإهمال التقليدي للكتابة، ذلك الإهمال الذي نتج عن النفور الفلسفي والميتافيزيقي من الطابع الخارجي والمرئي والمجسد للكلمة المكتوبة، ويتضح من ذلك أن خلف مفهوم اللغة التقليدي. وخلف مفهوم العلامة اللسانية عند سوسير كمنت ميتافيزيقا على شكل قوة اشتراطية قوية [2].

فالكتابة تدمير لنسق تصوري للدال والمدلول قد تزاوجا داخل "العلامة" السيميولوجيه لدى سوسير ، (قيام الكتابة هو قيام اللعب: وها أن اللعب يعود إلى نفسه ، ماحياً الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقا منه ، وجاراً معه جميع المدلولات المطمنة ، مُطوِّحاً بجميع الأماكن

---

(1) خالدة حامد تسكام ، جاك دريدا ونظرية التفكيك مجلة الآداب الاجنبية – مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد104 ، ص 2 .

(2) انظر ، السابق ، 2 .

الحصينة ، جميع ملاجئ "خارج اللعب" التي كانت تشرق على حقل اللغة أو تحرسه وهذا مما يعني، بكامل الدقة ، تدمير مفهوم "العلامة" ومنطقها كله"[1] .

وبذلك تستوعب الكتابة الكلام والكتابة، تتجاوز مفهوم اللغة ، وتنطوي عليه ، ويفسر دريدا قائلا "إن تسمية "لغة" كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة ، الخ ... وها نحن نواجه اليوم نزوعاً لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواها ، لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية ، فحسب ، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة ، ومن ثم ، وفي ما وراء الجانب الدال ، على الجانب المدلول عليه نفسه وعبر هذا كله" [2] .
إنّ المتكلّم يسمع صوته وذاته في حال الكلام أي أنّه يتّجه نحو الذّات، والانطواء عليها، وتمنح الكتابة الفرصة للتحرّك نحو الخارج، نحو إسماع الصّوت للآخر، وسماع صوت الآخر. لذلك خشي الكثير من الفلاسفة (سقراط مثلاً) من تدوين أفكارهم ونشاطهم الإبداعيّ "بسبب خشيتهم

من قوتها في تدمير الحقيقة – الفلسفيّة التي يريدون تقديرها، تلك الحقيقة التي تقوم على الأفكار المجرّدة كالمنطق والأفكار والفرضيّات التي يرون أنّها تُلوّث عندما تُكتب".[3]
، وقد وسع دريدا من ميدان التحليل التفكيكي في إطار علم الكتابة ليشمل تحديد أصل العالم بوصفه أثراً ، ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور ماحياً التوجه الميتافيزيقي ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف ، والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف ، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته ، فالكلمات المُتسِمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد ، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها ، إنّ فضاء الأثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك ، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى من جهة ، ومحو حضور المرء ذاته من جهة أخرى [4].

ولهذا يقود التّفكيك إذن هجوماً ضارياً وحرباً شعواء على الميتافيزيقيا في قراءة النّصوص: فلسفيّةً كانت أو غير فلسفيّة. ويُقصد بالميتافيزيقيا التي يستهدفها التّفكيك في هجومه: "كلّ فكرةٍ ثابتةٍ

(1) جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص 104.
(2) السابق ، ص 107 .
(3) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ، ص 132 ، 133.
(4) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 58 ،59 .

وساكنة مجتثّةٍ من أصولها الموضوعيّة، وشروطها التّاريخيّة ، فالميتافيزيقيا لا تكفّ عن الاستيطان في النّصوص وإنتاج الثّنائيّات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدّين على الآخر: دالّ/مدلول، خارج/داخل، واقع/مثال، الواقع/الحلم، الخير/الشرّ، الشّرق/الغرب، المذكّر/المؤنّث.... الخ .فتُستغلّ هذه الثّنائيّات في الممارسة العمليّة. ولهذا يتّسم التّفكيك بطابعٍ سياسيٍّ فضلاً عن كونه إستراتيجية فلسفيّةً لأنّه يتقدّم باتّجاه النّصوص، لا لكي يهدم ويُقوّض المنطق الذي يحكم النّصّ فقط، وإنّما، أيضاً، لكي يفضح الميتافيزيقيا .يسعى التّفكيك إلى كسر الثّنائيّات الميتافيزيقيّة: داخل/خارج، دالّ/مدلول، واقع/مثال لإقرار حقيقة (المتردّد اللاّ يقينيّ) في عبارة لا هذا ولا ذاك [1].

ومن هنا نجد أنّ إستراتيجية دريدا تتمثّل بتقويض الثّنائيّة التي تحكم النّصّ، والعمل ضدّ (نعم أو لا)، فالنّصّ (لا نعم ولا لا) إنّه التّشتّت والتّعدّد وعدم الرّكون إلى معنىً محدّدٍ. ولذلك فالنّصّ الذي يخضع إلى ممارسةٍ تفكيكيّةٍ يخون في دلالته ما أراده المؤلّف، لأنّ التّفكيك يبحث عن الصّامت في النّصّ لا عن المعلن، فقد" بيّن جاك دريدا أنّه عن طريق إظهار الثّغرات والزّيادات، والتّناقضات الدّاخليّة الذّاتيّة، فإنّ النّص يُمكن أن يظهر ليقول شيئاً مختلفاً إلى حدٍّ ما عمّا يبدو أنّه يقولـــه. وفي الواقع، وبمعنىً ما، فإنّ النّصّ يُمكن أن يظهر بأنّه لا يقول أيّ شيء على الإطلاق، ولكن هناك أشياء مختلفة، بعضها يُدمّر بمكرٍ مقاصد الكاتب الواعية[2] .

وقد أكدّ تودوروف أنّ الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم ، وأنّ تلك العلامات تعمل على تقديم دلالاتها طبقاً لطابع الاختلاف الذي يسودها ، وتمتاز تلك العلامات بخصائص مهمة تمتلكها الكتابة ولا يمتلكها الكلام منـــها:

1- يمكن تكرارها مع غياب سياقها

2- قدرتها على تحطيم سياقها الحقيقي ، وقراءتها ضمن أنظمة سياقات جديـــــدة

3- قابليتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات لتشكيل فضاءٍ جديدٍ لمعنى

4- قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى مرجع آخر في السياق النصـــــيّ

ومن المهم ذكر أنّ حضور الكتابة وإنجازها لنفسها يُعدّ تهديداً لمركزية حضور العقـــل ، ومركزية حضور السلطة ، ومركزية حضور الجسد خارجها ، وإذا كان ثمة حضورٍ للحقيقة فإنّه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز ، لا لتكون مركزاً بديلاً ، ولكن لتكون قراءة قد يطل منها الغائب والممتنع ، وما لم يُفكر فيه ، والهامشي ، والمنفي ، وما لم يتخلق جسداً على المحتمل والممكن [3] .

---

(1) انظر ، محمّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، بيروت ، 2002، ص187 .

(2) انظر، أزواج عمر، ثلاثة نصوص حول مصطلح التّفكيكيّة، مجلس التّبيين، عدد/6، الجزائر،1993، ص 26.

(3) محمد سعد الله ، فلسفة التفكيك عند جاك دريدا ، ص 3 .

الحضور والغياب :

وهي الأداة الأخيرة لدى فلسفة دريدا النقدية والتي تقوم على تحرير الدوال من مدلولاتها المعجمية وتحويلها إلى آثار عائمة منفلتة من هيمنة كل رقابة خاصة، لتقيم جسورا غورية تصِل الذات بالكينونة المتحجِّبة التي تفيض باشتقاقات مختلفة، يُصبح النصّ معها كشفا رؤيويا عمّا هو منحجِب ومختفٍ عن الرؤية ؛ أي كشفا للذات المتوحّدة عن سواها.

هذا الكشف هو بمعنى آخر، تفكيك لمعيارية اللغة وإعادة توظيف جديد يؤوِّل النص وفق نسق تتهاوى فيه الفروق، وتتلاشى الأضداد. وبذلك ينفتح النصّ، ويُصبح غير قابل للتّمركز وذا وجود معلّق بين دالّ حاضر ومدلول غائب. إنما النص حضور وغياب، وجود ونقص، وباستحضار الغياب وإتمام النقص، يصبح حقيقة ذات أبعاد لا متناهية، ويتأسس معناه ؛ وعلى القارئ أن يشيّد ويمدّ الجسور في مساحة الفراغ بين دوالّ تعوم، ومدلولات سابحة، فالنص شعراً كان، أو نثراً بما هو غائب، لا بما هو حاضر، بدلالاته الإيحائية، لا بمعطياته التقريرية المباشرة. وهذا ما يحرّر الذات من هيمنة السلطوي الخارجي ويمنحها فرصة كتابة مأزقها/ عشقها في لغة الغياب[1]

ويوضح ستروك أن ميتافيزيقيا الحضور أمر شائع مألوف وما يكون واضحاً هو الطريقة التي يظن بها أن طبيعة الأشياء وواقعها في الكون ومنها ذلك العدد الذي لا يحصى من الأشياء المتعالية على أي لحظة من اللحظات ، وأن هذه الأشياء تقوم على هذا النوع من الحضور ، فهذا ديكارت الذي يحاول إثبات النفس التي نعتبرها عادة صميم الفرد الدائم نسبيا بدعوى أن هناك في كل لحظة من لحظات الوعي شيئاً بالضرورة (أنا) متصف بالوعي كذلك فإن واقعية الشجرة تعتمد على حقيقة أن هناك شجرة في الوقت (س) والوقت (ص) والوقت (ع) إن وجودها سلسلة من لحظات الحضور، وعندما نقول أخيراً إن كلمة من الكلمات تعني كذا وكذا فإنه يمكننا أن نقول إن هذا شكل من أشكال الاختزال لحقيقة مؤداها أن شخصاً ما في الوقت (س) قد استعمل هذه الكلمة ليعني كذا وكذا ، وهو المفهوم الذي كان حاضرًا ص في ذهنه ، وفي الوقت (ص) استعمل شخص آخر هذه الكلمة بالمعنى نفسه وهكذا [2] .

إن الواقع الميتافيزيقي ما هو إلا تشكل سلسلة من حالات الشعور المختزلة في الأنا الفردية، والتي مؤداها الوعي بمعرفة الشيء المجرد الذي له معنى حقيقي واحد متداول عند كل شخص إذا ما قرأ في نفس السياق ؛ إلا أن الاختلاف المرجو عند دريدا يتشكل من الانتباه إلى فكرة

(1) انظر، جاك دريدا ، التفكيك ، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، الطبعة الأولى،1992،سلسلة المعرفة الفلسفية دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ص 45،46.

(2) جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص 188 .

الأثر الذي تركه العنصر السابق على اللاحق من واقع فكرة الحضور والغياب ، فكل عنصر من هذين يظهر خطأ الآخر إذا ما تنقل الفرد بينهما في عملية التأويل ، وهذا ما ركز عليه دريدا في فلسفته الاعتماد على الأثر الغائب . إن اختلاف دلالة التيقن وعدم ثبات معنى المدلول في لحظة وروده ينشأ عنها ثنائية الغياب والحضور ؛ بمعنى أن العلامة الدلالية موجودة في الحضور المرهون بالغائب الغامض وراء دلالات غير متناهية ، مما يشكك في مصداقية الحضور ، فينتج إثر ذلك علامات غير متناهية تكون في حسبان التأجيل المغيب والمتناقض مع دلالة الحضور ، ليؤدي بذلك إلى اضطراب النصوص وزعزعة دلالاتها بشكل تهديمي توالدي ، لايمكن وضع حدٍ له ، وقد تجلت تلك الرؤية في مصطلحات تفكيكية تظهر طبيعتها الغائبة مثل : (المتاهة ، الزيادة ، الإضافة ، الهدم) (1) .

واضح أن طبيعة تلك المصطلحات تتلاءم وما قصده دريدا من ممارسة هدامة للنصوص الأدبية ، والذي من خلالها يشعر القاريء بالنقص كلما حاول أن يكشف السر الكامن وراء النص ليضعه في حيرة متناهية ؛ لا تمكنه من الوصول إلى حقيقة دلالية ثابتة ، حيث أنه في كل مرة يتم فيها قراءة النصوص وفق استراتيجيات دريدا ، تقرأ بشكل جديد وبمعانٍ مختلفة عن التي سبقتها ، من هنا كانت فلسفته التي تغيب الدال عن المدلول وتلحقه بسمة النقص ، والقصد من وراء ذلك هو تمجيد الكتابة وزعزعة الأثر الكلامي ، ففي الكتابة يتم التغير والتغييب والمحو والاختلاف والهدم والزيادة والنقصان ، تبعاً لما يتناسب والرؤية المتجددة للنص ، بينما الكلام عملية محدودة مقرونة بأثر الصوت على الدال (العلامة) ليكون معناها واضحاً محدداً لا جدال فيه .

صراحة لا أعلم سر هذا القلق المتواصل في إستراتيجية دريدا النقدية هل هو قلق أيدلوجي للهروب من سلطة الواقع المفروضة من خلال سياسات متشرذمة المعالم تسجن الكلمة من أن تصدح بدلالاتها المنزلقة ، أم هو قلق نفسي في طبيعة عراب التفكيكية بسبب أصله العرقي وإنكاره للحضور الميتافيزيقي الغربي الذي يواجهه ببصيرة عوراء يعتريها الغموض والتشتت في العين الأخرى أم هو تمرد جامح لا يمكن كبحه يفتح المجال على مصراعيه للاستراتيجيات التأويلية التي تسير على شاكلته ليعلنوا بذلك العصيان الفكري والثقافي لمختلف الخطابات الصارمة التي سجنت الكلمات في مدلولات لفظية مقيدة فرضت عليها العزل الانفرادي في سجن اللغة البنيوية .

ولا يفوتنا في هذا الطرح المسهب أن نستذكر غياب المؤلف المقصود لتلك الإستراتيجية النقدية من الجدل التحليلي ، وهي بذلك لا تختلف عن سابقاتها من النظريات البائدة المتعنصرة حول

(1) انظر ، جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص 9 .

نفسها رافضة إياها رفضاً قاطعاً بكل ما يشكله كيانه الفردي وأنموذجه الإنساني والذي هو بمثابة هوية أو بطاقة دخول لشفرات النص الحادة والتي أرادوا من خلالها بتر كل معالم هذا الطرح الإبداعي ، والتعامل مع كل ما هو مجهول غائب مختلف يفزع من حوله من شدة قلقه اللا متناهي .

إننا لا ننكر بأننا نتعاط مع معطيات الطرح النقدي الجديد والذي هو شرُ لابد منه ، فهو يفرض سلطته علينا وإن حاولنا التملص من تلك السطوة التي تستبد بفكرنا وتحليلنا النقدي ، والباحثة لا تنكر ذكاء دريدا التفكيكي في كيفية محورة الكلمات وملاعبتها والتفافها الملتوي نحو المركزية العقلية ، لكن السؤال الذي يطرح نفسه دائما ويراودني في كل سطر من الدراسة لماذا نتجاهل ذواتنا أمام النصوص ونطمح في ركوب المجهول الغربي دون أن نستفيد من الأدوات كوسيلة وليست كغاية من غايات التعنت الفكري ، نعم إن هذا التقليد الأعمى الذي نهجه نقادنا أدى ببعضهم إلى التفلت من ذواتهم وعروبتهم المسلوبة من صفحات كتاباتهم ، وهذا ما سنتطرق به لاحقا في هذه الدراسة المتفحصة .

نحن لا نلقي اللوم على دريدا وأمثاله ممن ابتدعوا هذه البدع النقدية في تفكيك النصوص وتأويلها ، فنحن نلتمس لهم العذر في ذلك وهو حالة التشتت الأيدلوجي الذي ضاقوا به ذرعاً ، لما خلفه من تداعيات ظهرت بشكل واضح في الانهزامات المتلاحقة لدول أوربا ، فهم أرادوا من أن ينهضوا من فوق الركام على ركام آخر ينسفوه ويشكلوه من جديد عن طريق إعادة الإنتاج التحصيلية لكل الخامات المتوافرة أمامهم بغض النظر عن ماهيتها ، وسيد الموقف هنا هو المتلقي الذي يختار وينتقي ما يحلو له من بضاعة منسوفة يشكلها حسب ذوقه وحاجته المادية لها وقد أعجبني في هذا المقام كلام النافد محمد جبريل إذ يقول إن المتلقي قد ينشد الدلالة في العمل الإبداعي. وقد يكتفي فحسب بمتعة التلقي، بمتعة القراءة أو السماع أو المشاهدة. لكن الإنسان ــ إذا تعلم أن ينظر إلى الفن على أنه شيء لا ينتمي إلى الجمال والحق، بل إلى الرأي وحده ــ فإنه سيفقد بصيرته، ويصبح كما يريده رجال العصابات، حيواناً ينتمي إلى قطعان. وإذا كان رامان سلدن يرى أن العمل الإبداعي الجيد هو الذي يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، بالكيفية التي تكون عليها الأشياء، فإني أستعير قول بورخيس: "المهم أن يبقى أربع أو خمس صفحات من كل ما يكتبه الكاتب" [1].

*****

(1) محمد جبريل ، دلالة الكتابة ، مجلة الأسبوع الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد :1006 ، 2006/5/13، ص 2 .

التناص

بدأ مفهوم التناص حديثاً مع بزوغ الشكلية الروسية بدءاً من تشلوفسكي الذي فتق الفكرة ، حيث يقول : إن العمل الفني يدرك في علاقاته بلا أعمال أخرى ، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها ، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز ٍ وتقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو ،ثم أخذه عنه (باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص ، فكل ظاهرة أسلوبية تنبثق من نص ٍ ما ، هي قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد تنشأ داخليا كجدلية تقويضية للنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية مخفية للأسلوب الآخر ، ووفقاً للتصوّر السابق فإن النصّ قابل للتمدد عبر زمنه التاريخي استدعاءً لنصوص سابقة، وامتداداً وتشعباً فيما لا حصر له من نصُوص لمَّا تخلَّق في ضمير الغيب، وهذا ما يدمّر رؤية البنيويين الذين حصروا النصّ في أحادية رؤية ترى فيه عملاً لغوياً مستقلاً عن تواصلٍ يعبّر فيه عن نفسه في مشاركةٍ وحوارٍ مع نصوص أخرى مضت، أو لاحقة، ولا فرق في هذا بين العنوان بوصفه نصّاً موازياً، وما يعنونه بوصفه نصّاً أساسياً يخلق نصيته تقاطعاً وتناصاً مع نصوص أخرى يستدعيها وتستدعيه. ووفقاً لكرستيفا أن "هذا الاهتمام بتأسيس مصطلح "النصّ" داخل "اللسان" وعَبْرَهُ، مقابلاً "بالعمل"؛ يمثّل خطوة إجرائية على قدر كبير من الأهمية بصدد اختراق القداسة البنيوية التي أغلقت "العمل" على لغته ولسانياته، وإعطاء السياقات التي يقع فيها العمل دورها في فكّ شفراته كافّة" (1).

إنّ أيّ نص يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، نتذكّر بعضها، ولا نتذكّر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلتْ هذا النص الجديد، فالكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكل نصّ هو حتماً نصّ متناص، ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى، أو لا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخر، ما عدا كلمة "آدم" كما يرى باختين، والتناص قانون النصوص جميعها، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أنّ "كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى" (2).

فالنص في رؤية بارت " السطح الظاهريّ للنتاج الأدبي،نسيج الكلمات المنظومة في التأليف،والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً " (3).

لم يبتعد بارت عن مصطلح كرستيفا لرؤيتها لمنظومة النص المتداخل كنسيج متشابك من الخيوط الدلالية ، إذ يرى بارت أن النص ما هو إلا ذائقة حسية تدرك وفق جسديته المتشكلة

---

(1) محمد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطبقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص24.

(2) خليل موسى ، التناص ، مجلة اتحاد الكتاب العرب ، العدد 834 ، 2002/11/23 ، دمشق .

(3) رولان بارت ،نظرية النص (آفاق التناصية) ، ترجمة : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، ص 30 .

بالكتابة الممتزجة داخل نصوص متعددة ، طبعت عليه أثراً لغوياً تأسس داخل علاقة إنسانية متفردة مغيباً بذلك الطابع الاجتماعي لذلك الأثر [1]

مصطلح التناص :

تنبه الشكلانيون الروس والذين عرفوا بأنهم أول من انتبهوا لمفهوم التناص ، عن طريق درسهم الألسني في النصوص الشعرية أن هناك تناص إثر تداخل النصوص بعضها ببعض عن طريق ترك أثر بعض النصوص في جسد نص واحد رغم الاحتفاظ بخصوصية كل نص ومميزاته ؛ فكان هذا التنبه بمثابة إرهاصات مبدئية لم تتبلور بشكلها الإجرائي إلا على يد البلغارية جوليا كرستيفا ، فكانت السباقة في ابتداع هذا المصطلح في دراساتها النقدية ، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من باختين إذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية، بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية. ثم توالت الجهود التي فعلت هذا الحقل عند رولان بارت الذي أثرى هذا المصطلح في دراسات كانت إرهاصات متبلورة في الثقافة الغربية في عام 1973م ولاسيما في كتابه " لذة النص " ، وتعد دراساته إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي جيرار جينيت أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقيه في كتابه أطراس: Palimpsestes، وهو الكتاب الذي نقل فيه موضوع الشعرية، وقام فيه بمحاولة لجمع شظاياه ونثاره [2].

تنطلق جوليا كرستيفا من منطلق رفضها لفكرة " النّص المغلق" الذي روّج له الشكلانيون الرّوس، ثمّ تأتي كرسيتفا في كتابها " نظرية المجموع " بعد نضوج رؤيتها للمصطلح فتقول : "إننا نطلق مصطلح التّناص على التّداخل النّصي الذي يحدث داخل النّص الواحد، بالنسبة للذات العارفة فإنّ التّناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نصّ التّاريخ ويتداخل معه " [3] .

---

(1) رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة محمد خير البقاعي ،المجلس الأعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة ، 1998 م ، ص 2 .

(2) انظر ، مارك أنجينو، التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة علامات ،ج18،مارس 1996م، ص 124-156.

(3) انظر ، محمد وهابي " مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا" علامات في النقد " ، النادي الأدبي بجدة ، ج54 ، ديسمبر 2004 ، ص 120 . .

وتعريف كريستيفا للتناص مختصر جامع يقدّم صورة عن هذا المصطلح، وهو : " شبكة من الاختلافات التي تسِم أو تصب في تحولات الكتل التاريخية" [1] .

فالنص الجديد تشكيلٌ من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وظيفيّاً، إذ يغدو النصّ الراهن خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها، وكأنّها مصهورة من المعادن المختلفة المتنوّعة يُعاد تشكيلها وإنتاجها، ولا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى نوعية المادة وبعض البُقع التي تومئ وتشير إلى النّص الغائب، ولم يحدّد التعريف السابق طبيعة هذه النصوص ومصادرها، فقد تكون أسطورية أو دينية أو تاريخية أو أدبية أو سوى ذلك، ومن هنا يدخل اللاّشعري في الشعري، ويتعانق معه، ويتواشجان، حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة، وتموت أجناس أدبية لتولدَ أخرى من رحمها [2].

وهذا المصطلح كان يتسم في بدايته بعدم القصدية والمباشرة، فالنصوص تتقاطع فيما بينها بشكل عفوي غير واعٍ ولا شعوري، وكذا هوعند أغلب أصحاب نظرية التناص . وإذا كان التناص عند كريستيفا لا يتم إلا وفق طريقة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج، فإن التناص عند جيني لا يحقق فاعليته إلا عندما يعيد بناء اللغة على مستوى أعلى ، وقد انطلق يوري لوتمان في تحديده لمفهوم التناص من محاولة استكناه العلاقات القائمة بين النص والبنى غير النصية باعتبارها المدخل الصحيح، لتناول موضوع التناص من ناحية ، ولطرح مفهوم جدلي وحركي للنص، يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته، خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناص [3] .

ولذلك فالتناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه، لأنه يضع النص داخل سياق يساعدنا على فتح مغاليق نظام النص الإشاري، ويمنح ذلك النظام الإشاري وعلاقاته المكونة له ، إلى جانب دوره في تمكين القارئ من طرح مجموعة متعددة من التوقعات، والتأثير في أفق التوقع عنده. ويعدُّ مارك أنجينو الذي عمل على إعطائها مديات واسعة ساهمت في انفتاحها على موضوعات وأشكال كثيرة من أكثر المتحمسين لهذه النظرية، إذ "اعتبر كل نص يتعايش بطريقة، من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصا في نص تناصا، وبذا تنتمي أيضا الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة، في كل دراسة ثقافية " [4].

---

(1) جوليا كرستيفا ، علم النص ، ترجمة : خليل الزاهي ،دار توبقال للنشر ، الطبعة الثانية ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 11 .

(2) خليل موسى ، التناص ، ص 2 .

(3) صبري حافظ ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة 1996، ص 58.

(4) في أصول الخطاب النقدي ، تودوروف / بارتن / اكسو / انجينو ، ترجمة أحمد المدني، بغداد ،1987، ص 102.

أما الفرنسي جيرار جينيت فقد طور هذا المصطلح وعمقه ووسع آفاقه ، وعرفه بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر [1]

لعلنا أدركنا أنْ مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر؛ يستشرف آفاق التلاقي مع أخرى في ضمير الغيب فيما تخبئه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلٍّ لدلالات تؤدي إلى شاعرية النص وشعريته ، وإن تعدد التعريفات التي قدمت لمفهوم التناص، ترتبط بتعدد المرجعيات والرؤية التي قدمَّها كل باحث من المساهمين في بلورة هذه النظرية، وتوسيع حدود آليات عملها وتطويرها .

ويبين فاضل غريب أن التناص عند العرب يرجع إلى الدراسات النصية للقرآن الكريم، والإحاطة بمعاني كل نص، كبر أم صغر، ولو كان آية واحدة.. ثم صار النص حاملاً لمفهوم التأويل والتفسير... وإذا ما انتقلنا لمفهوم التناص ونشأته في الأدب العربي نجد أن مفهوم هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فـ "ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل فالتأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جداً لوجود أصول لقضية التناص فيه ويمكننا أن نصنف أشكال التنّاص في نمطين اثنين كبيرين : التنّاص المباشر ويشتمل على التنّاص المنحسر والمتّسع ويتمثل برسالة ابن القارح ورسالة الغفران، والسرقة والاقتباس والتضمين والمعارضة والتغاير[2] .

والتناص غير المباشر، ويدخل فيه المجاز والتلميح والإيحاء والتلويح والكناية والرمز. واقتفى كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب القديم وأظهروا وجوده فيها تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب بمسافة كبيرة من المصطلح الحديث، وقد أوضح محمد بنيس ذلك وبين أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية وضرب مثلاً للمقدمة الطللية ، والتي تعكس شكلاً لسلطة النص و"قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها ، فكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء وذكر الدمن فهذا إنما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي ، وقد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت حافية، أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص. فكل حضور ذهني لدلالة ما ونحن نقرأ نصاُ فإن مرده إلى التناص وعلينا حينئذٍ أن نبحث عن مصدر لذلك الصدى في مخزوننا الثقافي الخاص ومنه نتعرف على كيفية استثمار الشاعر له ، والذائقة الشعرية تميل إلى الاستمتاع بتأويل التناص في النص كلما

(1) انظر، محمد بنيس ، الشعر العربي المعاصر بنياته وابدالاته ، ج 3 ، دار توبقال ، المغرب ، 1990 ، ص 183.

(2) انظر، فاضل غريب ، قراءة في مفهوم التناص ، جريدة البدر العراقية ، 2009/3/18، العدد1219، ص 2 .

كانت الصلة بين النصين أخفى وأبعد وأعمق حيث يمنح القارئ وقفة تأملية بين دلالاتين مختلفتين تتحدان معاً في نص واحد جديد مثيرة دلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد ، والتناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر. والتّناص ماهو إلا إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، فهو ثمرة نصوص سابقة، ولكنه ليس وحيد البنية وفقير الدلالات (1).

استراتيجية التناص :

تتمتع هذه النظرية بخصائص نقدية مختلفة مكنتها من التكيف مع النصوص الأدبية وفق ما يراه كل من يحاول الكتابة فيها ، فهي لها مسميات عدة ومختلفة تتدرج تحت مفهوم استراتيجية التناص ، أو كما يحلو للبعض تسميته ب (آليات التناص) ، ولكن ما يهمنا تحديدا في هذه الدراسة التعرف على ما ادعته كرستيفا في تصنيف آليات التناص التي تعد الركيزة المحورية في منظورها النقدي ، والتي من خلالها اجترح الكثير من النقاد الغربيين أو العرب في تليين النص وتطعيمه بمسميات تتلاءم والقالب النصي التي وضعت داخله .

وقد تحددت آليات عمل التناص وفق ما وصفته كرستيفا في الفضاء النصي المتشابك مع نصوص أخرى مطلقة عليه امتصاص النصوص داخل النص الشعري متعدد المعاني ، وقد كان ذلك واضحاً من خلال نظرتها المجردة للعمل الأدبي الذي كان يشكل لها لغةً انتاجيةً منفتحةً على عدة نصوص مختلفة ومتنوعة في مرجعيتها ؛ لتدخل وفق أثر سيميائي يتشكل على الحوارية التوالدية ، وقد حددت كرستيفا تصنيفاً خاصاً لأنواع التناص يتمثل على النحو الآتي

1. النفي الكلي : الذي يكون فيه المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2 . النفي الجزئي: ويكون فيه جزء واحد، من النص المرجعي منفيا

3 . النفي المتوازي: الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، ويمنح النص المرجعي معنى جديد (2).

لقد أشار النقاد في دراساتهم الى التوازي النصي وحاولوا اجتراح تصور محدد لهذا التوازي في النصوص الأدبية، وأحيانا كان يخرج المصطلح الى حدود التوازي في الدلالة أو المعنى

---

(1) انظر ، فاضل غريب ، قراءة في مفهوم التناص ، ص 2 .

(2) انظر ، جوليا كرستيفا ، علم النص ، ص 78 ، 79 .

المستخلص من تعالق نص بآخر، ويرى سعيد يقطين: أن التوازي يعني انتاج نص جديد يتقدم إلينا باعتباره قراءة وتفكيكا لنص سابق ونجد أننا أمام عملية هدم وبناء في الوقت نفسه للنص السابق ، ويشير أيضا ضمن الحديث عن المصطلح الى ان هناك حكايات في حكايات غير أن الأولى حكيت أمامنا، والثانية ستحكى بطريقة أخرى، ويرى أن علاقة التحويل التناصية هي العلاقة الفاعلة في التوازي النصي ذلك أنها آلية يتم من خلالها تحويل النص السابق الى نص جديد لإبراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميز النص السابق عن النص اللاحق، وأنه يتم توظيف التماهي بين الحكائي والواقعي لانتاج علاقة مشابهة توازي بين ما وقع بما حكي ، وهنا تكون البنى النصية التي تأتي من نص آخر موازية أو مجاورة لبنية النص الأصلية، أي أنها تتوازى والنص، ويفرق سعيد يقطين أيضا بين هذه البنى الموازية وبين ما أسماه "جيرار جينت" بالعتبات التي تقدم لنا مفاتيح وامكانات هائلة في معرفة خصوصية الكتابة الابداعية، وهذه العتبات تكتب بمعزل عن النصوص وعلى هامشها وهي نصوص موازية أسماها المناصات الخارجية والتي تجلي طريقة المبدع في الابداع ووعيه واهتماله ، وهنا فنحن نفرق في الاشتغال النقدي بين النص الموازي والتوازي النصي شكلا من اشكال التناقص (1) .

أما مارك انجينو في دراسته (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ، قد أشار إلى صيغة أسماها بصيغة تخارج النص كما ترد عند "لوكان" ، والتخارج النصي عنده هو تعريف لما هو مكمل للنص، بوصف أن العلاقات الخارج نصية لعمل ما يمكن وصفها بمثابة علاقة مجموع العناصر المثبتة في النص بمجموع العناصر التي انطلق منها . تم تحقيق اختيار العنصر المستعمل ، وبهذه الصيغة يمكننا أن نرى العلاقة التناصية بالتوازي لنص ما بعلاقته بالنصوص التي انطلق منها وتوازى معها دلاليا ولغويا وصولا الى نصه الراهن، برصد سياق النطق الحاضر وسياق النطق الذي مضى، والكاتب هنا يستطيع أن يتصل بخطاب آخر، وبالطريقة التي يريدها ليطبع هذا الخطاب ويوجهه، وهنا ينتهي الخطاب المفرد حاملا توجيهين دلاليين اثنيين . لم تتحدث كريستيفا في صياغتها لمعنى مصطلح التناص عن التناص الذي يحدث بين النصوص المختلفة القديمة، أو المعاصرة التي تنتمي إلى هذه الثقافة أو تلك، بل أشارت إلى التناص الذي يحدث بين النصوص، وغيرها من الفنون الأخرى وذلك عندما قامت بتطوير هذا المفهوم، مما أدى إلى نسف مفهوم القراءة الأحادية، وبؤرة النص، وأصبح التناص ينتمي إلى نظرية التلقي إلا أنها لم تقدم مفهوما

---

(1) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992،ص 37 .

واضحا ومحددا له، وربما كان ذلك من الأسباب التي جعلتها في مرحلة لاحقة تتخلى عنه [1].

وقد وجد جيني أن فكرة التناصية ماهي إلا سمة تلحق بالنص عن طريق دلالاته اللغوية ، والتي تسمح للمتلقي بإدخال نصوص وفق عملية التأويل الناتجة عن التأمل ، وربما كان هذا هو الفرق بينه وبين من اجترحوا مفهوم التناص ، فمن المتعارف لدينا وعندهم أن التناص ما هو إلا تداخل أو تعالق نصوص بنص ، وقد كان ذلك يوظف أثناء الممارسة الأدبية على اختلاف ألوانها ، نذكر منها : السرقة ، المحاكاة ، الإلصاق ...إلخ إلا أنه كان يراهن على أن التناص ماهو إلا ممارسة فردية تتوسع وتتنوع من باحث لآخر وفق توقعاته ومنظوره النقدي ؛ لتتشكل ضمن جمالية سيمولوجية خاصة في كل مرة [2]

ومن الآليات التناص عند جيني 1 ــ التهجين 2ــ تعالق اللغات القائم على الحوار 3ــ الحوارات الخالصة ، ويقول معرفا التهجين lhybridation بعد أن يتساءل عن ماهيته: "ما التهجين؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية،وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ غير أنه لا يعطينا أمثلة حية يشرح من خلالها المقصود بالتهجين، بل يكتفي بالإشارة إلى عناوين روايات استخدمت هذه التقنية ، دون أن يوقفنا على مقاطع ملموسة تزيل بعض الغموض الذي لحق التعريف السابق، ومن هاته الروايات يذكر الأمثلة الكلاسيكية التي تساق في هذا الصدد هي: دون كيشوت، وروايات الكتاب الساخرين الإنجليز: فيلدنج، سموليت، ستيرن، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة هيبيل وجان بول [3].

وقد أدرج جيرار جينيت تصنيف منهجي للعلاقات التناصية المفارقة وأجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد ، السرقة ، وعلاقات النص بعتبة النص، والعلاقة القائمة بين النص والنص السابق عليه ،والعلاقة بين الأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص، وقد حدد " جينيت " خمسة أنماط من التعالقات النصية على النحو التألي :

---

(1) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، ص 38.

(2) انظر ، محمد خير البقاعي ، دراسات في النص والتناصية ، مركز الانماء الحضاري، حلب ، 1998 ، ص 68 .

(3) انظر، نعيمة فرطاس ، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجاً)،مجلة الموقف الأدبي ، اتحادالكتاب العرب بدمشق ، العدد 434 حزيران 2007 ، ص 7 .

1- التناص : ويقصد به تلاقح النصوص عبر المجاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة كما هو الشأن لدى كرستيفا وباختين .
2- المناص : وهوعبارة عن عناوين، وعناوين فرعية ومقدمات وذيول وكلمات الناشر .
3- الميتا نص : وهو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً .
4- النص اللاحق : عبارة عن علاقات تحوي محاكاة تتحكم بالنص (ب) كلاحق بالنص (أ) كنصٍ سابق .
5- معمارية النص : تتحدد في الأنواع الفنية والأجناس الأدبية : شعر ، رواية ، بحث ، ...إلخ [1] .

في اعتقادنا أن هذه التصنيفات ليست الركيزة الأساسية في نظرية التناص ، وما هي إلا تحديد لهيكلية العمل الأدبي وتفنيد شكلي لنوعه وليس لمضمونه . وما يخدم النص الأدبي يتجلى في الاستفادة من الأثر الأدبي المستفاد به داخل دلالاته ، وما أضفناه عليه من طابع شكلي وجمالي نلتمسه من خلال النسيج المحكم لبنية النص الديناميكي الذي تفاعل معه المتلقي قلباً وقالباً وفق إدراك حسي لا يشوبه ذلك التصنيف المجرد .

هدم الفاعل :

رأينا في النظريات السابقة للبنيوية وما بعدها ما تحاشت عنه تلك النظريات بتصريحات الفاعل وما يتعلق به في نصه الملتصق به ، وليس غريبا على نظرية التناص أن تحتذي بسابقاتها في إجلاء عمود النص الأدبي (المؤلف) وإلقائه في غياهب الجب ، والذريعة في كل مرة هو الاحتفاء بالكتابة وجماليات التلقي ، التي باتت الركيزة المحورية في كل النصوص الحداثية على اختلاف مشاربها ، وتقنياتها الإجرائية ...

فقد استخدم أتباع فريق (تل كل) فكرة التناص باعتبارها منتجة للنص بإعلان الخبر السعيد بموت الفاعل : يتلاشى الفاعل مصدر الكتابة كما يصرح جان لويس (نظرية العموم) بتشظي مفهوم الفاعل نفسه كما صرحت كرستيفا ليصبح صلة وصل بين معرفة وممارسة ، وقد بينت كرستيفا طريقة توفيقية ، أن تهديم الفاعل هذا هو من خصوصية الماركسية وقراءتها البنيوية ، وقد تلقف عدد من المشاركين في نظرية العموم الفكرة ، إذ يذكر جان "جوزيف غو" أن الإنتاج التناصي يشكك بمفهوم ساذج آخر هو مفهوم المرجع ، إذ لا ترتبط الكتابة (الكلام) بمرجع ولكن بكتابة

---

(1) انظر ، وائل أبو محي الدين ، دلالة النص الشعري في تفسير القرآن الكريم ، أطروحة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، 2004 ، ص 24 .

أخرى ، وكتابة العلامات الاجتماعية ليست إلا استشهاداً منها ومن من وجهة نظر كرستيفا لابد من الاهتمام بالإنتاجية وبإيجاد النص بوساطة عمل في التراكيب الجاهزة [1] .

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحاً كما فهمه عن كريستيفا، حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه سيداً يستدعي هو دون مؤلفه إلى فضائه صيغاً مجهولة من نصوص أخرى ، أو من سياقات أخر يشير إليها ، وبين التناص بوصفه متصوَّراً يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى وفق التناص في وضع المنتج [2] .

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخرى، تثمر في إنتاج دلالته، وهذا ما استقر على تسميته بـ " التناص"، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا:أن "النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه) . إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص،والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض موزعةً في النص قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية ، ونبذ من الكلام الاجتماعي إلخ ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله[3].

ويرى محمد عزام أن التناص لا يعتمد على نيّة المؤلف، ولا يصدر عن إرادته، لأنه فعالية وراثية لعملية الكتابة وبه تكون الكتابة ، ومن دونه لا تكون ، فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد ، وتتلاحم (التكرارية) مع الأثر كقوى خفية للنص، لأنها حتمية تلقائية تحدث كالطريق ترسمه أقدام العابرين على التراب ، ومن خلال قصيدة واحدة نقرأ مئات القصائد فنجد فيها ما لا يُحدُّ من سياقات تحضرها الإشارات المكررة. وهذه نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بـ (السرقات) فالطبيعي هو أن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض المخزون الثقافي في ذاكرتهم وذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم [4].

---

(1) انظر ، محمد خير البقاعي ، دراسات في التناص والتناصية ، ص 67 .

(2) انظر ، رولان بارت ، نظرية النص (آفاق التناصية) ترجمة محمد خير البقاعي ، ص 30 .

(3) انظر ، السابق ، ص 30 .

(4) محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية، ص 128 .

ونحن نتفق معه الرأي في أن النصوص الشعرية ماهي إلا موروثات نستعيرها في نصوصنا بغية الاستئناس أو الاستشهاد في موضع ما ، تسعفنا بها الذاكرة الأدبية إذا دعت الحاجة إليها ؛ لكن الفرق هو أن تلك النصوص تؤدي معنى واضحاً مطلوب في السياق الذي استخدم لغرضه ، وأن كل الدلالات أو العلامات إنما تعبر عن واقع النص الذي صيغ من أجله ، وليست بغرض التوالدية الانتاجية أو السمة الاعتباطية التي وسمت نصوص الغرب بها .

التمتع النصي " لذة النص " :

رفض بارت في منهجه النقدي ضمن ما عرفه بلذة النص أن تكون مرجعية الأعمال الأدبية قد تسيطر بشكل أو بآخر على جسدية النص ، وأن ما يتركه أي مرجع ماهو إلا حصيلة معرفية أُدركت بطريقة غير شعورية عن طريق استجلابات عفوية مورست على النص أثناء التذوق الأدبي له ، وقد ضرب لنا مثلاً أعمال بروست عندما تتداخل في نصوصه على سبيل أنها عمل سابق اتصل بعمل لاحق ، ماهي إلا مجرد ذكرى دخلت ضمن دائرة النص الحتمية التي تستدعي التأثر اللا متناه من عملية صناعة المعنى (1) .

إنّ النص عند بارت جسدٌ يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة ، هل هو اشتقاق كبير من الجسد ؟ لذة النّص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛ لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها ، وهكذا يقف بارت بالنص بوصفه جسداً كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلاً ومضموناً ؛ فاصلاً جسدية النص فكراً عن جسديته مؤلفاً ، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغرد بالنص ليخرجه من سياقه إلي سياقات أخر خارجية ليست فيه وليس منها ، ومن خلقه هو ؛ على نحو سيري واجتماعي وأخلاقي. وفكرة جسدية النص يتوسع فيها بارت أكثر من خلال كتابه " لذة النص "، فهو يحب النص لأنه ذلك الفضاء اللغوي النادر ، حيث يغيب كل" شجار"(بالمعنى الأسري والزواجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضاً كل مماحكة لفظية، وليس النص حواراً أبداً؛ لأنه لا يخشى الخداع ، ولا العدوان ، ولا الابتزاز، ولا أية منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نصّ يؤسّس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة ، ويبصر أن اللّذة ليست ذات طبيعة اجتماعية '

إن جسدية النص بالمفهوم الآخر هي ما يتحقق بها نصية النص عند بارت، فالجسد بمفهومه الأول الفسيولوجي يظل جسداً غير قابل للتوالد؛ فهو مقابل للنص الذي يهتم به النحاة وفقهاء اللغة بوصفه خلقه وضعية قابلة للشرح، ولكن الآخر بعيداً عن عرامة التشبيه الجنسي نص حي قابل

(1) انظر ، رولان بارت لذة النص، ترجمة : منذر عياشي ، ص 45 .

للاتصال الجنسي الذي يحمل نتيجة لذلك نطف التوالد؛ مما يجعله نصاً مفتوحاً قابلاً للكشف ؛ تتقاطع فيه ومضات اللغة التي هي قابلة للانعكاس حاول بارت التخلّص من منهجية النقد السيميائي ودلالاته، ليصل إلى (النقد الحر) الذي جعله يستغرق في متعته لذيّة خاصة، بعد أن تحرّر من المناهج النقدية والتقدمية، واليسارية، والسارترية، والماركسية، والتحليل النفسي... من أجل أن ينغمس في اللغة وحدها، ويستخرج المحتوى اللاواعي من اللغة الواعية، ويخلق لغات شارحة لفصول جديدة في لذّته النّصّية، مستمتعاً بالقراءة على نحو يغدو معه النّص موضع لذته ومنطلقاً لتأملاته. ويرى " محمد عزام" أن بارت يصر على أن النّص مفتوحاً على اللغة والعالم، ويرى فيه تحوّلاً لامحدوداً للمدلولات، من خلال تحرّك الدّال الذي ينطلق بطاقة غير محدودة، ولذلك فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز، وفيه تحقّق النّص حدّاً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكليّة، لأنه مبنى على الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية، ولذلك فإن النّص يستجيب للانتشار والتوسع. وهنا لايعود المؤلف رمزاً لأبوّة النّص، ولا يعود البداية ولا الغاية، وإنما يعود المؤلف إلى نصّه كضيف فقط، لأن النّص أصبح مفتوحاً على الدلالات، وأصبح كل قارئ ينتج نصّه الذي يبنيه على النّص الماثل. بيد أن بارت حين وجد (المنهج السيميائي).محصوراً بآفاق الدلالة، تجاوزه إلى (النقد الحر) الذي ينطلق فيه الناقد، كما الأديب المبدع، في إبداع نصوص قديمة جديدة توازي النصوص المنقودة [1].

*****

(1) انظر ، محمد عزام ، النَّقد الحرّ عند رولان بارت ، مجلة الموقف الأدبي ، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 348 السنة التاسعة والعشرون – نيسان 2000م ص 31 .

خلاصة

من الجميل أن تتمتع نظرية أدبية بالمرونة النصية التي تسمح للعديد من الآثار الأدبية التداخل وفقها في قالب أدبي أنيق ، يقدم للمتلقي كمُنتج يحتوى على خليط لذيذ منكه بعبق التـاريخ والحـضارات المختلفة ، وموشى بالرموز الدلالية التي تضفي عليه سحراً من نوع آخر ، يعطيـه حـق التميـز والتلون في كل حين يتناول فيه ، لكن ما يؤخذ على هذه النظرية المتمرسة فـي الـساحة النقديـة الغربية هو نأيها بصاحب النص (مبدعه) ذلك الإنسان الذي خط بريشته نهـج الحيـاة الأدبيـة ، وصعد بها آفاق الحضارات المختلفة ، نعم لقد أنكرته مثلها مثل نظيراتها التي أوجدت حيزاً للقارئ المتلقي والنص المكتوب الذي جعلته أداة فاعلة في تحريك المادة الأدبية ، وفق منتجات نقدية تتنوع بتنوع القراء لها ، ونظرية التناص على الرغم من مرونتها واتساعها إلا أنها ظاهرة لغويـة معقـدة تستعصي على الضبط والتقنين ، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح ، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصّه الجديد، الذي هو عبـارة عـن عـدة نـصوص سـابقة ومعاصرة، فإنه يدخل النصّ نفسه في عمليات تناصّ جديدة، باعتبار النصّ الجيد قادر دائمـاً علـى العطاء المستمر لقراءات متعددة.

يظل النصّ منفصلاً عن القارئ، ومتصلاً به في الوقت نفسه، كما يظل فـاعلاً ومـنفعلاً، مـؤثراً ومتأثراً. وتصبح عملية إنتاج النصّ الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارهـا الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النصّ الحاضر باعتبار القارئ الأداة الثانية في تفسيرالنصّ وتركيبه من جديد. وتظل عملية القراءة عملية أخذ وعطاء ، أخذ من النصّ، وعطاء من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ ، وهكذا يتفاعل النصّان ، الغائب والماثل، من أجل إنتاج نصّ جديد هو أيضاً تناصّ مركب من نصوص عديدة متداخلة، وهذه هي القراءة المعمقة التي تستبطن أعماق النصّ الماثل، في عملية التفكيك له، من أجل إعادة تركيب له، مقترنة بنصوص غائبة عديدة، بخلاف القراءة (الأفقية) التـي لا يملك فيها النصّ الماثل من عناصر الأدبية ما يسمح للقارئ بالانطلاق في سماء الذاكرة [1].

إن جوهر الخطاب الأدبي في وجوده المبدئي في أي نص متناف مع خصائص حوار التخاطب بكل قوانينه الأدائية، وأبرزه أن الكلام في المحاورة ينبثق ثم يتبدى في عين اللحظة التي يكون قد أدى فيها وظيفته الإبلاغية، فهو يتولد وينقضي بلا مراوحة، إلا الكلام الأدبي فإنه ينبثق ليبقى، ويتكشف ليخترق حجاب الزمن. ولذلك كان لزاما أن يدخل ضمن عناصر تحديد النص شيء آخر غير بنيته

---

(1) محمد عزام ، النقد والدلالة : نحو تحليل سيميائي للأدب ، وزارة الثقافة ، دمشق 1996 ، ص 25 .

التركيبية ، فهو وإن كان في ذاته صياغة لغوية فإنه إلى جانب ذلك بنية أدائية، حتى إن قيمته الأدبية كثيرا ما تكون رهينة المقام الذي يسلك فيه وهذه هي البنية الإفضائية التي تتوالج مع البنية التركيبية [1].

فالنص إذن تركيب وأداء وتقبل، أو هو ملفوظ وتلفظ واستقبال ، غير أن الأمر لا ينتهي عند عملية التلقي؛ ذلك أن للمتلقي مع النص حالات متطورة، فللنص شأن عند مباشرته للمرة الأولى، ثم لــــه شأن آخر عند معاودته، وشأن ثالث عند اختزانه، و رابع عند الحديث عنه، وهو في كل مرة كأنما قد صار نصا جديدا ومعنى هذا كله أنه لايوجد شيء عبثي أو ولد بدون أب يرعاه ومسؤول عن شكله الوراثي الذي اكتسبه منه .

*****

(1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1983 ،ص 9 .

التلقي

منهجية ياوس في التلقي

اعتدنا في ما مر علينا من نظريات سابقة اندرجت تحت مفهوم البنيوية، أن تحتفي هذه النظريات بالعنصر الدلالي للمركزية اللوجستية ، التي اتسمت بالصرامة المطلقة في التأويلات النصية والسردية للأعمال الأدبية، وأغلقت بذلك كافة المغالق أمام ناظري الملتقي رافضة تأويلاته الإدراكية والحسية التي يمكن من خلالها تجاوز حدود البعد الدلالي للنسق المرسوم كوشم على ظاهر اليد، يظل صامتاً رغم تحركات اليد وانفعالاتها المستمرة.

لقد كانت النظرية النقدية تعنى بالملتقي من وجهة نظر تختلف عن طرق النظريات الحديثة، هذا الأمر الطبيعي، يفسر فيه اختلاف المرجعيات، إلا أن معرفة تلك العناية تكشف عن تطور مفهوم التلقي من جهة، وتعيد تقديم وضعية المتلقي عبر التاريخ من جهة أخري، وقد حددت وظيفة الأدب هذه الوضعية، لذلك فإن اختلاف المناظر في تنسيب هذه الوظيفة، كان يترتب علية اختلاف في العلاقة التي تربط المتلقي بالأعمال الأدبية، ولذلك فإن السفسطائيين جعلوا المتلقي في وضع مزدوج، طبقا لما كانوا يعتقدون به، من أن كل ملفوظ هو احتمال وإن الملفوظ في الوقت نفسه لا بد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام ، وقد سمح الافتراض الثاني إلى القدرات التأويلية استجابة تامة للملفوظ، وإن المعني عند السفسطائيين وهذه قضية أساسية في كلا الوضعيتين ينحدر من الملفوظ نفسه من إيحاءاته البلاغية من التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي به، أما تجربة التلقي "الفهم فهي تقف في الجانب البعيد من عملية بناء المعنى، إن تلك التجربة هي حديثة، ولكنها تنطوي على طابع تغيري أساسي في مفهوم التلقي، إذ ترتبط نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها المفكر الألماني في المستوي الأدبي والنقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية، إلا أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا وصوغ ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيق هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل وفرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المغاير، وعليه فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لا بد وأن تمر عبر انجازات المدرسة الألمانية في ذلك "جامعة كونستانس""الألمانية"، فقد طرح الباحث الألماني هانز روبرت ياوس كتاب جمالية التلقي في ألمانيا عام 1969م محاولاً بذلك خوض غمار جديد في تأويل النص الأولي وذلك يكون عبر أدوات استحدثها من المناهج النقدية المعاصرة(1) .

وفي مقالة "التغير في نماذج الدراسات الأدبية حدد ياوس مناهج التاريخ الأدبي وأفترض أن بدايات "الثورة" في الأدب المعاصر كانت في متناول اليد مستبعداً مفاهيم "النماذج" "والثورة العلمية"

---

(1) انظر ، روبرت هولب ، نظرية الاستقبال ، ترجمة : رعد جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ،1992، ص 71 .

من عمل لتوماس. أس.كرين، ويقدم ياوس بحثاً أدبياً كالتزام مشابه للإجراءات في العلوم الطبيعية، ويؤكد قائلاً أن دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكماً تدريجياً للحقائق والقرائن تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة واقعية الأدب أو التصحيح وفهم الفرد للأعمال الأدبية، كما العكس من ذلك فإن التطور قديم تشخيصه بالفقرات النوعية، وعن الاستمرارية والنقاط الأصلية للانحراف والنماذج التي سبق لها أن قادت البحث الأدبي أهملت عندما لم تعد ترضي المتطلبات المحددة لها من قبل الدراسات الأدبية (1) .

أدى إهمال ياوس لمتطلبات العمل الأدبي الموروث إلى التوجه نحو التجديد والتغير عن طريق إثبات أن الدراسات الأدبية السابقة ماهي إلا تراكمات معرفية آن لها أن تزاح من فهم الأجيال اللاحقة ، وذلك لأن تطور المعرفة الشخصية مستمر وهي قادرة على أن تعيد فهم النصوص بشكل جديد وفق إجراءات منهجية جديدة غير خاضعة لحكم يقيدها بالرفض أو القبول ، فقديماً كانت الأعمال الأدبية تخضع لمعيارية محددة تحكم عليها بالجودة أو العكس ، من خلال رؤية الناقد الممنهجة لها بعيدة عن مظاهر التطور العلمي الحاصل في العصر الحديث الذي يلجأ فيه المتلقي إلى الاستعانة بمدركات حسية قادرة على التفسير المتنوع ، والذي يفتح آفاقاً واسعة أمام متلقي يعيش ضمن واقع متغير خاضع إلى التجديد في كل وقت (2) .

إذاً فقد ثارت هذه النظرية على المناهج الخارجية التي ركزت كثيراً على المرجع الواقع كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية والتي بدورها سلطت الضوء على حياته وظروفه التاريخية والمناهج النقدية التي كانت تطلب حل اهتمامها على المعنى في النص باعتباره جزءاً لا يتجزأ من المعرفة ، وأن القارئ لا بد وأن يلتزم بالنظام النسقي داخل هذا النص المغلق ولا يستطيع أن يجد لنفسه تأويلات طابعة، وبعيداً عن تلك التصورات وجدت نظرية التلقي لنفسها مكاناً تستطيع من خلاله النفاذ إلى الساحة بعد ما أنهكتها التقلبات الأيدلوجية التي كانت سائدة أواخر الستينات والتي كانت تتجاذب إلى أن تمزقت وتهاوت على بعضها البعض، لا نريد بهذا السياق أن نستعرض أسباب الانهيار لأنها واضحة ومن المعروف أن بعد الانهيار والتدمير يأتي إعادة البناء والذي يمكن من خلاله الاستفادة من بقايا التجارب الفانية وأخذ الكيفية التي بنت بها تلك المناهج أي أدواتها ولكن استخدامها في هذه الوليدة الجديدة لا بد وأن يكون استخداماً مختلفاً نابعاً من استخلاص التجربة والعبرة التي أدت إلى زوال ما قبلها من مناهج . بالفعل كانت هذه النظرية الأكثر رواجا ومعقولية على أرض اتسمت بالتذبذب والتناقض الفكري والإقصاء المعروف أو المعرفة القصرية، جاءت هذه النظرية لتسلط الضوء على ميلاد عنصر كان مغيبًا عن الساحة

---

(1) انظر ، ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق ، عمان ، 1997 ، ص 134.

(2) انظر ، السابق ، ص 135 .

النقدية والفكرية ، ألا وهو دور القارئ الذي ستتاح له الفرصة في التأويل والتحليل والتفكير والتلقي المنتج على اختلاف أسبابه وأحكامه وصوره الافتتاحية.

قد يبدو من الواضح تدريجياً أن مسألة التلقي والعلاقة بين النص والقارئ ليست وليدة نظرية التلقي الحديثة ، إذا أخذنا بالتلازم الموجود بين الكتابة والقراءة قدم الكتابة والقراءة إلا أن التلازم بالقدرة تنظيرُ له وعيُ به. وهكذا يمكن أن نجد في كل الآداب الإنسانية إشارات دالة على تلك العلاقة القائمة بين المؤلف والشاعر مثلاً والإلقاء والإنشاء هو يفيد نشاط العلاقة بين النص والمستمع وقد نجد تقييم النص الشعري العربي وتنقيحه خلال حول كامل ما يفيد الاهتمام بالقارئ واستحضاره أثناء الكتابة والإبداع، وقد نجد فيما أثاره الاهتمام بالذوق العام ولمن نكتب؟ ما يدل على استحضار القارئ أثناء العملية الإبداعية .

ومن نتائج هذا الافتراض أن بعض الباحثين الفرنسيين قد عزوا اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ كان قبل مدرسة كونتا نس الألمانية وذلك من خلال بعض كتابات بول فاليري وخاصة جان بول سارتر في كتابه "ما الأدب" 1949م ، فقد بحث ياوس عن تلبية المتطلبات الماركسية في التوسط التاريخي بوضع الأدب ضد إجراءات أكبر للأحداث وهو يحتفظ بانجازات الشكلانيين بإحلال موضوع الإدراك في مركز اهتماماته . لقد اعتمد ياوس كثيراً على الشكلانية الروسية في مجال هام آخر في تخطيط اهتمامه بكتابة نوع جديد من التاريخ الأدبي، فقد تبني فكرة الشكلانية لتسلسل الأدب زمناً. وهناك ثلاثة أشكال عن المناقشات الشكلانية كانت موضع اهتمام من قبله [1] .

تأريخ الاستقبال:

كان من أولى اهتمامات ياوس فحص منهجية تاريخ الأدب لبعض مفهوم أفق الانتظار في التاريخ الجديد للأدب، فوجد أن تطبيق مبدأ السببية المطلقة لشرح تاريخ الأدب يجلب إلى النور الهيمنة الخارجية ويسمح لمصدر الدراسة بالنمو إلى درجة التضخم، وتبدو الشخصية المحددة للعمل الأدبي إلى مجموعة من التأثيرات يمكن أن تزداد حسب الرغبة ، كما وجد أن التاريخ القائم حول النزاعات والمذاهب العامة يخلط تاريخ الثقافة بالنماذج الأدبية ، وكذلك التاريخ الذي يتعامل مع الكتب الرئيسية ليس سوى تجميع لمقالات لا رابط بينها ، وقد انتقد ياوس تطبيقات جورج لوكاش ولوسيان غولدمان لاعتبارهما الأدب قراءة مجهولة للعالم الخارجي وينسب "ياوس" إلى الشكلانين طريقة في تقديم الإدراك الجمالي كأداة نظرية لاستغلال الأعمال الأدبية [2].

(1) انظر ، أحمد بوحسن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1970 ،ص18.

(2) انظر ، روبرت هولب، نظرية الاستقبال ، ص 72 ،73 .

إن تواريخ الأدب الحقيقي كتبت بموجب مناهج تم نقدها بسبب عدم الاكتمال النظري ولغرض تجنب المعلومات والأعمال المبذولة فإن المنظور الأدبي التاريخي تم تقديمه ببدلين:الأول:يفترض تنظيم المعيار الأدبي حول النزاعات والمذاهب العامة وغيرها من التطبيقات كي تساعد المقدمة الصغرى للأعمال الفردية مقياسًا تحت تلك العناوين والمنهج الآخر الشائع يتعامل مع الكتاب الرئيسين ، لذا فإن هذا النوع من التاريخ الأدبي يتضمن سلسلة من المقالات المختصرة "الأعمال والحياة" غير أن كلا الحلين غير مرضي، فالأول يخلط تاريخ الثقافة بالنماذج الأدبية بينما الأخر مجموعة من المقالات اجتمعت سوية وهي فاقدة للرابط الميقاتي والجنسية ، بالإضافة لذلك لاحظ "ياوس" أن كلتا هاتين المجموعتين للتاريخ الأدبي غير قادرة على الوصول إلى اصطلاحات فيما يخص أسئلة التقويم موجهاً المثال المشكوك به للموضعة من قبل المناهج التاريخانية والايجابية فتلك التواريخ تطبق تقشفاً جمالياً يتجنب أحكام النوعية وإذ نظرنا إلى مشكلة تأريخ الأدب بطريقة أخرى، تجمع التاريخ والجماليات سوية فيمكننا مع "ياوس" وضع السؤال باصطلاحات منهجين متعارضين هما: الماركسية والشكلانية[1].

من خلال ما تقدم نجد أن ياوس أراد دمج كلتا النظريتين في إطار واحد ألا وهو جمالية التلقي التي استهوته تصنيفها والتي أراد من خلالها الاستفادة من الآثار المتروكة في النصوص التاريخية ، وأيضاً تتضمن الإدراك الجمالي الشكلاني في إطار نظري ممنهج.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه دائماً أمام ياوس هل تكتفي كلتا النظريتين بإرضاء ذوق القارئ المتغير من فترة لأخري ومن حالة لحالة؟!!

أفق التوقع :

تلتقي نظرية التلقي على محور هام عرضه لنا الفيلسوف الألماني هانز(جورج غادا مر) أحد تلاميذة هيدجر النابهين على مفهوم الأفق في دراسته المطولة الحقيقة والمنهج Truth and Method فقد بدأ بتعريف مفهوم الأفق على النحو التالي:

" في مجال الفهم التاريخي أيضاً نتحدث عن الآفاق، خاصة عند الإشارة إلى مطالبة الوعي التاريخي برؤية الماضي في ضوئه هو، وليس في ضوء معاييرنا وأهوائنا المعاصرة، بل في داخل أفقه التاريخي ، إن مهمة الفهم التاريخي تعني أيضاً تكوين أفق تاريخي ملائم، حتى يمكن النظر إلى ما نحاول فهمه في أبعاده الحقيقة، وإذا فشلنا في الانتقال إلى الأفق التاريخي الذي يتحدث منه

(1) انظر ، روبرت هولب، نظرية الاستقبال ، ص ،73 .

النص التراثي، فسوف نخطئ فهم أهمية ما يجب على النص أن يقوله .. يجب أن نضع أنفسنا في الموقف الآخر حتى نفهمه .

وعلى ذلك فقد كان غادامر يدعو إلى "فهم تاريخي" وإلى "وعي تاريخي" بوصف ذلك شرطاً أساسياً من شروط أيّةَ ممارسة تأويلية في نظره، وهذا يعني أن السياق التاريخي الذي خلف فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصي حيث يكون رأي الأخير حاسماً في إعادة إحياء معنى النص ويسمي غادامير ذلك بأنه "انصهار آفاق" أي أفق النص وافق المسئول "المتلقي" ويشير ياوس إلى استفادة من مفهوم كارل بوبر وذلك أننا حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي ، لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعة ومن أحكامها المسبقة ، وعلى الرغم من اعتراف ياوس بتأثير هذين المفهومين في إيضاح مفهومه "أفق الانتظار" إلا أنه يشير في الوقت نفسه إلى افتراق المعنى [1].

أشار ياوس إلى أن مفهوم أفق التوقع لديه يتشكل من خلال الخبرات التي مرّ بها القاريء من جراء فهمه السابق للآثار الأدبية السابقة على النص المراد تحليله ، وأن هذه المعرفة تتراكم وتترجم فعلياً في ضوء ممارسته التأويلية كحصيلة معرفية ليس أكثر ، يستعين بها في فهمه للنصوص مع الأخذ بعين الاعتبار أن الفهم الشخصي للمتلقي قابل للتطور والتغير ، وهو أمر طبيعي يتخذ شكلاً سلساً إذا وفق القاريء في استخدامه وتوظيفه من خلال النص ، فهو على دراية تامة بالإجراءات النقدية المتبعة ، لكن المشكلة التي ممكن أن تواجهه ، هي أنه قد يمر بنصٍ مغاير تختلف معايره عن المخزون الثقافي الذي كان متشكلاً فيه ، عندها يصاب بخيبة التوقع نظراً لاختلاف الخبرة الحاصلة مع الفهم الجديد للنص ، لتنقلب عملية الفهم إلى العكس وهو عدم ثبات النص أمام مرجعيات سابقة عليه ، ليصبح القاريء هو المتحكم في ذلك الاختلاف متمرداً على الكلاسيكية النقدية التي كان الأدب يمرّر من خلالها كل نصوصه [2] .

بالإضافة إلى ذلك يقيم ياوس علاقة وثيقة بين مفهوم الأفق ومفهوم المسافة الجمالية وذلك بأن قراءة العمل الأدبي ينجم عنها حدوث مسافة جمالية فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين أفق المستحدث في العمل الجيد ، فالمسافة بين أفق التوقع والعمل أي بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة وتحول الأفق الذي يستلزم استقبال العمل الجيد تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية لعمل أدبي ما " فكلما تقلصت هذه المسافة وتحرر وعي المتلقي من إرغام إعادة

---

(1) انظر ، ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 138 ، 139 .

(2) انظر ، السابق ص140 .

توجيهه نحو أفق تجربة تعد مجهولة، وكان العمل أقرب من مجال من الطبع أو التسلية منـــه إلـــى مجال كتب فن الأدب " [1] .

إن ياوس يموضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها، ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني و الآفاق المتغيرة لقراء العمل التاريخيين، وهدف الناقد الألماني من هذا الاختبار، أن يبدع نوعاً جديداً من التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتيارات الأدبية، بل على تأويلات الأدب في لحظات استقباله التاريخية.

وبحسب نظرية ياوس، فإن الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة، في وقت تتغير التأويلات، بل إن النصوص والتقاليد الأدبية ذاتها تتغير استناداً إلى الآفاق التاريخية التي تستقبل ضمنها. "وهو يرى أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه جديداً تماماً، إنه يعرض نفسه على القارئ من خلال الإشارات الصريحة والمقنّعة، والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة بالنسبة إلى القارئ، موقظاً بذلك بعض الذكريات في نفسه، جاعلاً إياه يتوقع شكل بداية العمل ونهايته، حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القارئ أو إعادة توجيهه، على مدار النص، أو إيقاظ حس المفارقة فيه، بحيث يكون باستطاعة الكاتب أن ينوّع على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أوتصحيحها أو إعادة إنتاجها" [2].

كل ذلك يحدث استناداً إلى القواعد والقوانين الخاصة بالنوع أو بالشكل الأدبي للنص لكي يُحدِثَ، ما يسميه ياوس، تغيراً في آفاق التوقعات، وهو يخالف بذلك جماعة سوسيولوجيا الأدب الذين يعتقدون بأن الكاتب موثق إلى جمهور قرائه، إلى الوسط الذي يوجد فيه، والى الآراء والأيديولوجيا السائدة في زمنه بحيث يتوجب عليه أن ينتج كتاباً يوافق توقعات قرائه، ويقدم لهم الصورة التي يحبون أن يروها لأنفسهم.إن هذا النوع من الحتمية الوضعية مرفوض من جانب ياوس، وهو من خلال تفسيره كيفية دخول الأعمال الجديدة، التي تنتهك توقعات القراء وكيفية استقبالهم الأعمال الأدبية، في السلسلة الأدبية، يفسر عملية التطور الأدبي وتطور الأشكال وتغيرات النوع .

والسؤال هنا يفرض نفسه ما هي الآمال المخيبة لدى أفق القارئ الذي ينتظـــر مـــن خـــلال القراءة أن يشعر بالرضا عما يقرأه ويتوقع أن يلاقيه داخل نص يحمل بين دفتيـــه معـــانٍ ودلالات واضحة وثابتة (قيم ، تقاليد ، حضارة ، حالة شعورية ، ...إلخ) هل العيب بالنصوص المطروحة

---

(1) محمد القاسمى ، القـــراءة والتأويـــل فـــي النقـــد الأدبـــي الحـــديث، مجلـــة فكـــر ونقـــد الالكترونيـــة ص1 www.Fikrwanaked.net

(2) فخري صالح ، تحولات الذائقة ومعنى القراءة... ما يصنعه عمل أدبي جديد ، جريدة الحياة اللندنية 2006/11/28 ، العدد ، 3215 ، ص 1.

أم أفق المتلقي أم العيب في المتلقي ذو المزاج المتقلب والثقافة المتغيرة تبعاً لتغير العصر ومتطلباته الفكرية والبيئية ؟!!

وعليه، فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق انتظار القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب ، ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حداثيًا جديدًا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي. فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة. بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حداثية فإنها ستصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في السرد الكلاسيكي والسرد المعاصر، ويعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة مثل: رواية (دون كيشوت لسيرفانتيس) لدى ياوس، ويقصد – ياوس– بالمسافة الجمالية: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، وهنا أكد ياوس على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور الخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثارا من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا [1].

ومفهوم الأفق يتحدد وفق ما يترتب على الفهم الفلسفي والأدبي والتاريخي للنص المطروح ؛ حيث أن المتلقي يكون ضمن تجربتين ، سابقة ولاحقة ، وبالتالي يكون هنالك مقابلة ينشأ عنها تكوين جمالي لأفق التوقع المتولد عبر قراءة مختلفة ومغايرة تبعاً للمعاصرة الأدبية ، والتي هي بمثابة عملية توالدية ، يتم من خلالها انتاج نصوص جديدة متداخلة وهي أشبه بعملية تناص ، في قالب جمالي جديد ، ينتجه القاريء نفسه إذا ما وازن بين التجربتين الأدبيتين [2] .

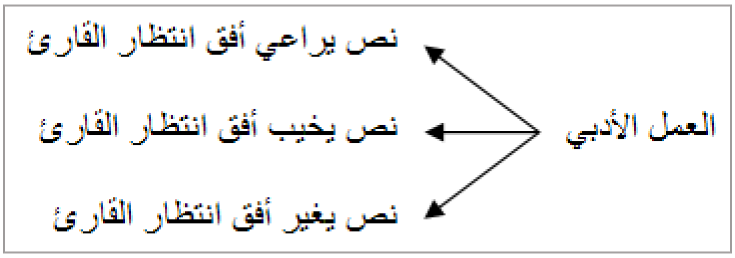
وهناك نصوص تغير أفق انتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء والفطنة حيث يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع كل نص طليعي أو حداثي حيث يغير هذا القارئ من آليات قراءته وأدواته

---

(1) انظر ، حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة ط2، 1985م، ص79-80

(2) انظر ، صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الجيزة ،1996 ، ص 62 .

حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة .ويمكن لنا أن نوضح ما قلناه في هذه الخطاطة:



ويبدو أن الدراسة الأدبية عند ياوس: "ليس تحليل النصوص تحليلاً هيكلانياً مضمناً بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب وبالأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا" [1].

محاور التلقي :

1 – القارئ :

إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية ، أثيرت منذ القدم إذ نجد أصداءه في التداول الشعري القديم في الإنشاد ، ونستذكر في هذا المقام عدة قصائد لشعراء ومن ضمنها أبيات الإمام الشافعي ، مثل : وكن رجلا على الأهوال جلداً ... وشيمتك السماحة والوفاء فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئا إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد أوالإلقاء ، وفي تلك الأفعال التي يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل " اعلم، فافهم ".
ونجد لذلك أمثلة في الكتابة الروائية ، فدنيس ديدور في روايته " جاك القدري " يستحضر القارئ ويتحاور معه ويوجهه ويكشف له عن لعبة الكتابة .وقد بدا الاهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي ، غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهاجي نسقي لهذه العملية ، بحيث بقي في طور البدايات ، وإن الفصل الذي خصصه جون بول سارتر في كتابه "ما الأدب " تحت عنوان " لمن نكتب ؟ ". يبرز بجلاء الانشغال المبكر لدى هذا الفيلسوف الوجودي بمسألة القارئ والقراءة ؛ فهو يذهب في إطار التفاعل بين الكتابة والقراءة إلى " أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم "[2].
وفي هذا السياق يحدد طبيعة القارئ المستهدف ، ففي تصوره " ليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر ، على غرار " ميكرو ميجاس "

---

(1) جميل حمداوي ، نظرية التلقي ، مجلة أفق الثقافية ، الثلاثاء 11 يوليو 2006 ، **www.ofoq.com**

(2) جون بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة : محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، 1984 ، ص 81 .

وليس هو نموذج " الساذج "، كما أنه ليس هو الله، فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء حتى البدائيات ، وليس هو روحا ولا صفحة بيضاء وليس عالما بكل شيء شأن الله ... وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم فاستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم. وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام. ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى، وهي كافية للإيماء بصفته التاريخية " (1) .

إن مواصفات القارئ التي يضعها جون بول سارتر تتحدد من خلال مفهوم الحرية والتاريخية، فالقارئ شخص منخرط في التاريخ ليس بالقارئ المثالي ولا بالقارئ الساذج. ومعالمه تتحدد أيضا في ثنايا العمل الأدبي ، إذ ما دامت " حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل مها عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب – حينما يختار قارئه – يفصل بذلك في موضوع كتابه. ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له " (2)

إن صورة القارئ المتضمنة في العمل هي ما سيصطلح عليها بالقارئ الضمني ينم تحليل جون بول سارتر ، عن وعي عميق بوظيفته القارئ في انفتاح العمل الأدبي على إمكانيات لا نهاية من التأويلات ، حيث انتقد التصور الذي يعلي من شأن المؤثرات الخارجية من جهة المؤلف يقول : " سيستهوي قوما القول بأن كل محاولة لتفسر عمل الفكر ، عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه ، محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسما في إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة " تين " في تأثير البيئة ؟ غير أني أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقا من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذلك لا أعتقد في هذا التفسير. إذ الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أن يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور على النقيض انتظار ، وفراغ يملأ.

من خلال هذا النقد الذي يوجهه سارتر للمنهج الوضعي، الذي يحاول تفسير الإبداع بمقولات علية خارجية متحكمة ومقيدة للحرية ، تبرز الخلفية الفلسفية المتحكمة في تصوره للإشادة بمقولة القارئ باعتباره محررا للعمل الأدبي وضامنا لاستمراريته في الحاضر والمستقبل ، في حين أن كل تفسير يعطي الأولية للعلل المتحكمة يسقط في دفع العمل إلى الماضي وإلى الخلف (3).

---

(1) جون بول سارتر ، ما الأدب ، ، ص 84 ، 85 .

(2) السابق ، ص ، 86 .

(3) محمد مفتاح ، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 15 .

تبقى هذه الأفكار حول مفهوم القراءة والقارئ لبنات أولية في بروز نظرية التلقي ، هذه النظرية الذي يعتبر القارئ محورها والتي شكلت ثورة في تاريخ الأدب ، حين أعادت الاعتبار لهذا العنصر ، و بوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف و النص من قبل ، ذلك أن القارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف و العمل و الجمهور ، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ ، و هذا الأمر يستهدف نظرة جديدة للعلاقة بين التاريخ و الأدب ، مما يعني إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية ، و تأسيس جمالية الإنتاج و التصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج و التلقي و هذه العلاقة الحوارية تفرض على مؤرخ الأدب أن يتحول أولا و باستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل و تحديده تاريخيا .

وانطلاقاً من الاهتمام بالقراء كعنصر محوري في البحث النقدي لجماليات التلقي يقترح ياوس طريقتين لرصد تاريخ التلقي الأدبي: إحداهما ترصد التحولات الثقافية الكبرى المحددة للحظات الحاسمة في تحول الأذواق والعقليات الأدبية والفنية، والطريقة الأخرى تتناول بالبحث في التاريخ الموثق لعمليات التلقي من خلال دراسة تلقي الأعمال الأدبية والمؤلفين،

وبهذا فإن نظرية التلقي ألقت بمجموعة من المصطلحات التي تبنتها الدراسة النقدية كالنص وما وراء النص والعملية النصية والعلم الأدبي والنص الثاني كل ذلك أثبت حضور التلقي في فهم العمل الأدبي من الوجهة الجمالية والتاريخية، يشير إلى ذلك "إيكو" بقوله: "النص إنما هو إنتاج يشكل تأويله جزءاً من آليته التوليدية، فتوليد النص يعني تطبيق إستراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، كما يحدث دائماً في أية إستراتيجية، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال "[1]

ومن علاقة العمل الأدبي بالواقع وصلته بالجمهور امتدت نظرية التلقي إلى الحقل السيميولوجي انطلاقاً من النص الأدبي بوصفه علامة في بنيته الداخلية فهو علامة متعددة الشفرات، يتحدد من موقع المتلقين ووضعياتهم التاريخية، ممّا يضفي على النص تعددية الأبعاد وديمومة القراءات والتأويلات، وهذا ما جعل أنصار نظرية التلقي يهتمون بالخصوص بإستراتيجية العلامات([2]).

وعبر تاريخ النظرية النقدية بصفة عامة طرحت العلاقة بين الأدب والمتلقين ولكن بكيفيات مختلفة، يكشف عنها التطور التاريخي لمفهوم التلقي، وهذا راجع إلى اختلاف المرجعيات وخصوصاً فيما يتعلق بوظيفة الأدب، وما يتصل بالعلاقة التي تربط المتلقي بالأعمال الأدبية.

ففي المنظور السفسطائي كل ملفوظ هو احتمال، وفي الوقت ذاته ينطوي على بنيات الإقناع، ومن ثمّ فإن المتلقي في وضع مزدوج، فمن جهة يسمح له الافتراض الأول بالدخول في مجال التأويل

(1) أمبرتو إيكو ، القارىء في الحكاية " التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية " ، ص 69 .

(2) صلاح فضل ، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القصد والقصيد –ط1– القاهرة دار الآداب 1999 ص 155 .

وهذا ما ينشط القدرات التأويلية لديه ويتعامل مع الملفوظ من باب الاحتمال، ومن جهة أخرى يجعل الافتراض الثاني المتلقي في حالة استجابة للملفوظ، وانطلاقاً من هذه الثنائية الاحتمال والإقناع تتحدد عملية التلقي في الفهم السفسطائي.فالمعنى ينحدر من الإيماءات البلاغية للملفوظ نفسه، ومن منطق النسيج اللغوي والأسلوبي له، أما تجربة المتلقي (الفهم) فهي بعيدة عن هذا البناء اللغوي، ففي الفكر الأرسطي سادت فكرة التطهير كوظيفة للأعمال الأدبية في علاقتها بالجمهور الذي يندمج مع العمل الدرامي من خلال المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)، وانطلاقاً من هذه الوضعية للتلقي كان للعمل الأدبي السلطة على المتلقي في الكشف عن مكبوتاته التي تنفجر في لحظة الاندماج التام بين المشاهد والدراما، وفي الفكر النقدي الحديث ظهرت جمالية التلقي بسبب النزاع مع البنيوية ذات المعرفة العقلية المنحدرة من أصول لسانية وعقلانية تستند إلى منطق الأشياء، وبين نظرية التلقي التي تستند على ما تنتجه الذات في تعاملها مع النص الأدبي.(1)

والباحث في الزخم النقدي الذي أحاط بنظرية التلقي يكتشف الثراء في تعدد التسميات والمصطلحات التي راجت عند الدارسين، غير أن التلقي يعد القاسم المشترك بين النظريات النقدية مهما تشابكت من حوله التسميات كالقراءة والنظرية وغيرها... ومن ثمَّ سادت مصطلحات مثل، الاستيعاب، والاستجابة، والاستقبال، والتقبّل ثم مصطلح الجمالية.

ولم يخرج مفهوم التلقي من الخلط في تحديد وضعيته الاصطلاحية انطلاقاً من المحددات التاريخية والنفسية وما أتت به المدرسة الألمانية...

ترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي، أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين. ويرى إيزر أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي. فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا. أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر

(1) انظر ، صلاح فضل ، شفرات النص، ص 264.

أغوار النص واسكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البيضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية. ويجعل التأويل من القراءة فعلاً حدثياً نسبياً لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان، لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم(1) .

و إذا كان الاهتمام بالقارئ يشترك فيه جميع منظري التلقي فإن الاهتمام انصب حول تحديد سمات هذا القارئ ، حيث خلص الدكتور إدريس بلمليح إلى تحديد أربعة أنماط من القراء :

1 – **القارئ النموذجي** الذي استعمله المفكر الأسلوبي مكاييل ريفاتير ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تتطلب شخصا متمرسا كل التمرس بنظام لغة الشعر ، و مدركا لطبيعة الاختلاف بين هذه اللغة و بين اللغة اليومية .

2 – **القارئ الخبير** ، و يتلخص فعله بالسعي الدائم إلى إخصاب مضامين النصوص التي تعتبر وثائق أفكار و أحاسيس تنقلها اللغة .

3– **القارئ المقصود** ، و هو من توجه إليه النص حين ظهوره المبدئي أي الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع " ثم الذات التي تشكل استمرارا مباشرا للنص ، و تقمصا جديدا لفعله ، في إطار نوع من التكامل بينهما .

4 – **القارئ الضمني** ، و يرى الدكتور بلمليح أن امبرتو ايكو هو أول باحث حدد هوية هذا القارئ ، إذ يمثل المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى استخراج ما يفترضه النص و يعدنا به لا ما يقوله النص في حد ذاته ، إضافة إلى ملئه الفضاءات الفارغة و ربطه ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه(2) .

و لعل هذا القارئ الأخير شغل مساحة مهمة من فكر منظري التلقي ، لا سيما آيزر الذي فصّل في مفهوم هذا القارئ ، إذ يرى أنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره ، و هي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي ، بل من طرف النص ذاته . و بالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم ، له جذور متأصلة في بنية النص ؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي و قد بين روبرت هولب أن آيزر نسخ مفهوم القارئ الضمني عن مفهوم المؤلف الضمني لواين بوث في كتابه بلاغة الفن القصصي و عموما فإن الاحتفال بالقارئ عند رواد نظرية التلقي واكبته نظرة جديدة إلى هذا القارئ ؛ نظرة تهدف إلى تجاوز سلبيته التي راكمتها قرون إهماله ، فغدا

(1) انظر، جميل حمداوي ، نظرية التلقي ، مجلة أفق الثقافية ، الثلاثاء 11 يوليو 2006

(2) المختار السعيدي ، نظرية التلقي، مقال منشور في مجلة رابطة أدباء الشام ، العدد 5450 ، ص 3 .

صاحب فعل جديد يصل إلى حد المشاركة في صنع المعنى لأن القارئ الذي يتوقف عند مرحلة " فهم المعاني اللفظية " أي العلامات اللغوية داخل أنساق يحكمها قانون التوحد بين طرفي العلامة ، ليس هو القارئ الذي يتحدث عنه أصحاب نظرية التلقي ، لأن هذا القارئ لن يكون قادرا على " ملء فراغات النص " ، و قيام القارئ بملء فراغات النص هو جوهر التلقي ، وجمالية التلقي لم تقتصر على الذاتية ومعطياتها، أو قراءات الحدس، بل عمدت إلى إشراك فعل الفهم، والمقدرة العقلية الواعية، واستثمار مرجعيات كثيرة ومتنوعة في التفاعل مع بنية النص، وعبر علاقة حوارية معه، تهدف إلى استقراء ما يحدث للقارئ وقت التلقي، وكيفية وصوله بنفسه إلى حلقات المعرفة وطبقاتها، وبهذا الشكل فإن جمالية القراءة تهدف إلى دراسة ميكانيزم التلقي عن طريق الاستفادة من مقولات الفلسفات الذاتية والحقول الإجرائية الجديدة في تأسيس علم النص، هذا النص الحديث الذي يقاوم فكرة اختزان معنى ما، بغض النظر عن أنه سطحي أو عميق، لأنه نص قائم في الأساس على التعددية في المعنى، تشكيلاً وتلقياً. وإن تحليله هو نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة، أما قواعده فهي إجرائية تهدف إلى تنوع الركائز المنهجية التي يتبناها المحلل، وهو يؤمن بالتعددية والانفتاح وتحاشي القول الفصل [1] .

يجب على أي تحليل للتجربة الجمالية لقارئ أو لمجموعة من القراء في الحاضر أو في الماضي أن تأخذ بعين الاعتبار العنصرين المكونين لتحقيق المعنى: الأثر الناتج عن العمل، و يأتي من العمل نفسه، و التلقي الذي يحدد من طرف متلقي العمل. ويجب عليه أيضا أن يفهم العلاقة بين النص و القارئ كقضية تحدث علاقة بين أفقين اثنين أو تعمل على دمجهما ، فالقارئ يبدأ في فهم العمل الجديد أو الذي كان مجهولا لديه في السابق عندما يضبط المفترضات التي وجهت فهمه، ويعيد تشكيل آفاق هذه المفترضات و خاصة الأدبية منها. لكن العلاقة بالنص فعالة وقابلة للتأثر. ولا يمكن للقارئ أن "يجعل نصا ما يتكلم" بمعنى أنه لن يحقق المعنى المحتمل للعمل كمدلول إلا إذا أدرج فهمه للعالم و للحياة داخل إطار المرجعية الأدبية التي يتبناها النص. هذا الفهم القبلي للقارئ يتضمن الإنتظارات الحقيقية المقابلة لأفق اهتماماته ورغباته و احتياجاته وتجاربه ، كما يحددها مجتمعه والطبقة التي ينتمي إليها، وكما يحددها تاريخه الذاتي . و لا داعي للتأكيد على أن التجارب الأدبية السابقة تندمج هي الأخرى داخل أفق الانتظار المتعلق بالعالم والحياة. ويتحقق انصهار أفق الانتظار الذي يتضمنه النص و الأفق الذي يحمله القارئ ضمن قراءته بطريقة عفوية في جو من التلذذ بالانتظارات المشبعة أو من تحرير الإكراهات والرتابة اليومية أو من المماثلة المقبولة كما

(1) انظر ، هانز روبرت ياوس ، فصل مترجم لجمالية التلقي ، ترجمة : خليفة بباهواري المجلة الدولية لعلوم الترجمة ،16/07/2007 ، ص 6 .

هي معروفة، أو بصفة عامة في جو من الانخراط في اكتمال التجربة التي يأتي بها العمل .لكن انصهار الآفاق يمكن أن يأخذ تأمليا في ما يخص المسافة النقدية في الاستقصاء و معاينة التغريب و اكتشاف النهج الفني بالإضافة إلى الإجابة على التحريض الثقافي، في حين يقبل القارئ أو يرفض الانخراط في التجربة الأدبية الجديدة من خلال أفق تجربته الخاصة (1) .

النص الأدبي:

يثير العمل الأدبي بهذا المعنى، أصداء مختلفة لدى القراء ومن ثم يحرر نفسا من مادية الكلام ويحقق وجودا في العالم المعاصر. ومن هنا فإن تأريخ الأدب يتشكل من عملية التلقي والإنتاج الجمالي على صعيد القارئ والناقد والمؤلف في صيرورة إنتاجه الأدبي. أن النص يقيم حوارا لا ينقطع بين الماضي والحاضر حيث يتم فهم الماضي واستقباله من خلال الأفق الثقافي للحاضر. ولكي يصبح فهم الماضي ممكنا يطالب ياوس بنوع من "اندماج الآفاق " لتوحيد الماضي والحاضر. إن ياوس يموضع العمل الأدبي في " أفقه " التاريخي، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها، ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني و" الآفاق " المتغيرة لقراء العمل التاريخيين. وهدف الناقد الألماني، من هذا الاختبار، هو خلق نور؟. جديد من التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلف ، والتأثيرات والتيارات الأدبية، بل على تأويلات الأدب في لحظات "استقباله " التاريخية. وحسب نظرية ياوس فإن الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة. في الوقت الذي تتغير التأويلات بل أن النصوص والتقاليد الأدبية نفسها تتغير استنادا إلى "الآفاق " التاريخية التي تستقبل ضمنها (2).

لكن كيف يمكن للعمل الأدبي الجديد، الذي ينتهك القواعد المستقرة المعروفة لدى القراء، أن يقدم نفسه ؟ يرى ياوس أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه جديدا تماما ، إنه يعرض نفسه على القارئ من خلال الإشارات الصريحة والمقنعة والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة بالنسبة للقارئ موقظا بذلك بعض الذكريات في نفسه جاعلا إياه يتوقع شكل بداية القحل ونهايته حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القارئ وإعادة توجيهه، على. مدار النص أو إيقاظ حسن المفارقة فيه بحيث يكون باستطاعة الكاتب أن ينوه على هذه التوقعات أو يقوم بتغيرها أو تصحيحها أو إعادة إنتاجها. كل ذلك يحدث استنادا إلى القواعد والقوانين الخاصة بالنوع (3) .

---

(1) انظر ، هانز روبرت ياوس ، فصل مترجم لجمالية التلقي ، ص 3 .

(2) انظر ، روبرت هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 77 ،78 .

(3) انظر ، هانز روبرت ياوس ، فصل مترجم لجمالية التلقي ، ص 3 .

من المعروف أن النصوص الأدبية تمتاز بخاصية الامتناع ، كونها لا تمنح نفسها بصورة كلية ومباشرة ، بحكم غياب إطار منظم للعلاقة بينها وبين القارئ ، لأنها تحتوي على استعارات ورموز وخيالات ... حيث يغدو النص الأدبي محملاً بذخيرة بمثابة أعرافٍ تمثل المجال المألوف الذي يلتقي فيه النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل ، وهي الأعراف الأدبية التي تجعل النص ينسف النسق السائد وتؤهله للانتماء إلى نوع أدبي يمتاز بخاصتي التماسك التركيبي والتناسق الدلالي ، فضلاً عن خاصية الإثارة ؛ لأن قوة النص تكمن في قدرته على إغراء القارئ أو إغوائه وجره إلى عالمه عبر الأسئلة التي يطرحها ، فيدخل في النص بذلك في علاقة جديدة تفتح أفقه على القراءة بناءً على فعل التلقي ، خاصة وأن العمل الأدبي حسب آيزر يتأسس على قطبين : الفني والجمالي لذلك فالنص الأدبي عنده بمثابة هيكل ل " مظاهر خطاطية" يجب على القارئ تحيينها أو تحقيقها [1] .

إن الذخيرة النصية عند آيزر تتكون من موضوعات أدبية وقيم تاريخية يعمل كل نص فني على دمجها وعلى إعادة إنتاجها بشكل مستمر ، وذلك وفق خطاطة عامة تكمن في النص ، وتسعفنا في أن نستشف العناصر الأدبية والأنظمة الدلالية التي تمثل امتدادًا تاريخياً داخل مجتمع من المجتمعات ؛ ولكن العلاقة بين النص والقارئ لا تقف عند حدود فعالية الخطاطة أو وقعها ، ثم استجابة القارئ لها بشكل سلبي لا يجاوز المتعة الجمالية التي يحدثها فينا النص ؛ وإنما تمتد لتشمل سنناً ثانياً ينتجه القارئ في موازاة مع سنن أولى تعكسه الخطاطة ومعنى هذا أن السنن الأولى خاص بالنص في حين أن السنن الثاني بنية من إنتاج القارئ ، ولذلك فإن خطاطة النص الأدبي غير متحكمة في التأويل الذي يفهم القارئ في إطاره هذا النص وإنما يقتصر وقعها على تحديد حدث الفهم وتوجيهه في ضوء ما تتضمنه من تقاليد فنية و قيم تاريخية فينتج عن ذلك أن التأويل يظل متعدداً بتعدد القراء وقدرتهم على أن يعكسوا كفاعلاً جديداً بين أجهزة قراءتهم وبين الوقع الجمالي الذي يفرضه النص عليهم بحكم قيمته الفنية [2] .

لقد وجد آيزر أن هذا النقد الجديد قد غير وجهة الإدراك الأدبي عندما ولى ظهره للمعاني الممثلة أو المحاكية ، واتجه إلى الوظائف التي تعمل داخل النص ، فأظهر بذلك أنه يواكب عصره ، إلا أنه حينما حاول التعريف بهذه الوظائف سقط في نفس المعايير للتأويل التي كانت تستعمل لاكتشاف المعاني المحاكية ، ويعارض آيزر كما هو معروف هذا الاختزال ؛ لأن الوظيفة في نظره ليست معنى ؛ بل تنتج أثراً لا يقاس بنفس المقاييس التي تستعمل في تقييم للحقيقة ، وقد كان آيزر يمثل

---

(1) انظر، عبد الرحمن التمارة ، القارئ وتلقي النص الأدبي بين فولففانغ آيزر وميكائيل ريفاتير ، مجلة ثقافات العدد 17 ، منشورات كلية الآداب بجامعة البحرين ، 2006 ، ص 23 .

(2) إدريس بلمليح ، استعارة الباث واستعارة المتلقي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط 1970 ، ص 110 .

التحول الذي طرأ على الهرموطيقا من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص ، إلى المعنى المنتج بفعل فهم المتلقي ، وقد وجد أن في النص أبعاداً لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي ، وهذه الأبعاد هي :

1- الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفها تمثيلاً لما كان يطلق عليه "أنغار دن" المظاهر التخطيطية ، وهو مبدأ آمن به آيزر أيضاً .

2- الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي ، وذلك لأن بنية التخييل التي يبنى عليها النص إنما تضع النص في نسق الصورة الذهنية ،وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الأول. البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية ، وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ [1] .

بالإضافة إلى تصور آيزر يرى ريفاتير أن النص كيان مغلق وغير مرجعي ، بيد أن سلطة الوهم المرجعي تجعله في تعارض بين الدلالتين المرجعية والسياقية ، ما دام المرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل وهو يفترض حجة خارجية أو بداهة فعلية تمكن القارئ من إثبات صحة الكلمات ، بنية التعارض هذه بين الدلالتين تولد ما هو أعلى من الدلالة ، إنه تعدد الأبعاد الدلالية " التدليل " الذي يبقى بناؤه رهيناً بفهم القارئ ، أو بالأحرى ملزم بفهم الحمولة الدلالية للنص الأدبي الذي يعمل كاتبه على تقييد حرية القراءة ، لأنه يتكهن بالإهمال أو بكل أنواع عدم الاتفاق الممكنة ، ويوفر لإجراءاته فعالية قصوى صالحة بالنسبة لعدد غير محدود من المتلقين ، مما يوحي بلا نهائية الدلالة ، حيث يصعب إنهاء مفعوله مهما تعددت القراءة للنص الواحد ، يقول (ريفاتير) : إذا شئنا أن نفهم دلائليات الشعر فعلينا أن نميز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة وهما : القراءة الاستكشافية والتأويلية التي تفضي إلى إدراك النص الأدبي بصفته تنويعاً على بنية موضوعاتية أو رمزية أو غيرها [2] .

وهنا ندرك أن القارئ سيظل مرتبطاً بالنواة الدلالية الرحمية في النص ، التي تخضع للتحول حيث القصيدة نفسها هي نتيجة تحول رحم ، وهو تحول من جملة حرفية دنيا إلى تعريض أوسع معقد وغير حرفي ، والرحم ليس كامناً أو متحققاً إلا في نصٍ آخر ولسانٍ آخر ، ويمكنه أحيانًا أن يختصر في كلمة وحيدة ، وفي هذه الحالة لن يظهر في النص [3] .

من خلال ما سبق يبدو أن العلاقة بين النص والقارئ عند ريفاتير تقترب من تصور آيزر، إن كانت تتخذ النص الأدبي ومعياره الأسلوبي منطلقاً ومقياساً للدلالة والتدليل اللا نهائي ، الذي فرضته القراءة الهرمينوطيقية التي شرعت الأبعاد الدلالية على مبدأ التعدد ، مما يجعل القراءة في

---

(1) ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 152 .

(2) انظر ، عبد الرحمن التمارة ، القارئ وتلقي النص الأدبي بين فولفانغ آيزر وميكائيل ريفاتير ، ص 27 .

(3) انظر ، السابق ، ص 27 .

كلا التصورين مؤسسة على تفاعل دينامي بين النص الأدبي المتسم بالتعدد والتحول الدلالين وبين القارئ المتلقي الذي يقوم بإعادة بناء النص بناءً على خطاطاته الذهنية وردود فعله ، فيصبح المتلقي كاتباً جديداً يعيد كتابة النص من جديد ، ليغدو فعل القراءة في كلا التصورين مؤسساً على التفاعل بين النص والقارئ كفعلٍ منتج للدلالة [1] .

"ويتضح مما تقدم أن آيزر كان يصوغ مجموعة من الأفكار المدعمة بعدد من المفاهيم الإجرائية ليبين كيفية بناء المعنى ، وحاجة هذا البناء إلى فعل المتلقي ، وقد برهن على أن العمل الأدبي ينضوي على اشكالات متعددة ، على الرغم من انتمائها إلى بنيته النصية إلا أنها تتعلق بفهم المتلقي في المقام الأول " [2] .

لقد خطت نظرية التلقي خطوات أشد إيغالاً في تشييد جمالية من نوع خاص ، استقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدراً للفهم والإدراك ، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بوساطة فعل الفهم والادراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته مما يجعله قادراً على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي ، ولم تقتصر هذه الآثار على البعد النصي بحدوده الفردية ؛ بل انصب الأثر على بنية النوع الأدبي كما مر في أفق الانتظار عند ياوس ، فانصهرت الآفاق المتغايرة للنصوص لتحدث نقلات نوعية في النوع الأدبي عامة ، فأصبحت نظرية التلقي في بعدها وجهًا من وجوه نظرية الأدب [3] .

*****

(1) انظر ، عبد الرحمن التمارة ، القارئ وتلقي النص الأدبي بين فولفانغ آيزر وميكائيل ريفاتير ، ص 28 .

(2) ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 164 .

(3) انظر ، بشرى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2001 ، ص 52 .

خلاصة

إذاً على الرغم من ذكاء هذه النظرية التأويلية في اتخاذ الأدوات المنهجية والإجرائية المنظمة بين القارئ بكافة أطيافه ومداركه الحسية وبين النص وما يدخره من معطيات دلالية تحمل بين مكنوناتها أبعاداً تتفتح في كل حين يعاود القارئ إليها تفتحاً جديداً يسهم في إنتاج معانٍ عدة تظهر في كل مرة بحلة مغايرة ، إلا أنها أغفلت أهم محور في العملية الأدبية ألا وهو صاحب النص ومنشؤه والمسؤول عن خباياه ومغالقه التي بيده مفاتيحه ، أغفلته إغفالاً يوحي بالتنكر التام له ، وذلك للتعامل مع أنساقٍ هلامية تتشكل في كل مرة بشكل آخر حسب الذي يحاول الإمساك بها (المتلقي) التي أعلنت هذه النظرية ولادته وموت المؤلف و إحياء النص في كل قراءة .

وبقي أن نقول أن العمل الأدبي يستمد ثراءه بالتحديد من خاصية التواصل المُؤخّر التي تميز النص المكتوب .وبما أن تلقي العمل الأدبي يحدث خارج إطاره الأصلي فإنه ينفتح على أكثر من تأويل ويقبل أكثر من تفسير. ذلك أن كل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها. وأنه لا يفترض لاختبار صحة النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها وإجراءاتها ، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة وغير مقبولة ، وفضلاً عن هذا فلا يمكن التغافل عن اختلاف الظواهر الأدبية والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآلية معقدة تحكم أنساقها وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر للتطبيق .

* * * * *

الفصل الثالث

التحصيل العربي

تغلغل الفكر الحداثي عند العرب

لقد أتى القرن العشرون بثوراته اللغوية والنفسية والإلكترونية فأعطي الغرب مكانة رائدة في التحديث والإبداع ، ولكن يبقى أن سلوك طريق الحداثة لا يتم إلا بعد مخاضٍ طويلٍ يتجلى بظهور بعض التنويريين الذين يشقون الطريق أمام الآخرين، وهذا فعلاً ما تم على يد الطهطاوي أولا وعلى أيدي النهضويين في المشرق ومصر ثم شمال إفريقيا ، كيف استقبل العرب تيار الحداثة ؟ سؤال كل المقدمات، لأنه السؤال المستعار، يتكرر منذ البدايات بلا ملل وبلا استنزاف . نحن والآخر ؟ هذه المعادلة التي بثنائيتها الضدية في الوعي وفي اللاوعي قد حولت السؤال السوي إلى سؤال مأزوم، مثلما حولت الحس الفطري إلى مثاقفة مفترسة، وسيظل السؤال متأزماً ومن حقه أن يظل مادام متحركاً على قلق التاريخ أو متأرجحاً على حيرة الحضارة ، بل قد يتفاقم السؤال تأزما واستعصاءً إذا تحرك على مراكب السياسة والاقتصاد وتوازنات القوى ؛ أما إذا كان جوهر الإشكال في ثنائية الأنا والآخر دائرا على العلم وفروعه في بساتين المعرفة على اختلاف حدائقها وتباين ما ينبت فيها، وعلى تنوع ثمرها وحصادها، فهي اللحظة الفريدة التي تقوى فيها حظوظ تعاطي المعادلة في وصفها السوي بعيدا عن أعراض التأزم وما ينشأ عليه من اضطراب المزاج الثقافي الغربي .

ويجيبنا على هذا السؤال عبد العزيز حمودة إذ يقول: " أن الحداثة لم تكن نقطة بداية الشرخ، بل كانت مرحلة متأخرة يرى البعض أنها بدأت بعد نكسة 1967م، ثم أصبحت تيارا قويا عالي الصوت مع صدور مجلة فصول المصرية في بداية الثمانينات ، والواقع أن الحداثة وما بعدها كانتا نتيجة ولم تكونا سببا ... فقد بدأت الحداثة في الأدب والنقد مع بداية ما سمي بعصر النهضة، بكلمةٍ أكثر تحديدا ، وأن نقطة البدء أو البذرة الأولى للحداثة تكمن في اللقاء الاستعماري الحضاري مع الغرب، فقد دخل الغرب مستعمرا ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية، وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانياً نحو (الماضي) ومكانياً نحو (الغرب) ... هذا الاحتكاك خلخل القيم المحلية وجعل الشخصية العربية تهتز لأول مرة وتبدأ بالبحث عن الذات [(1)] .

نعم ؛ هو انفجارُ بالمعنى الذي يكاد أن يكون حقيقةً لا مجازاً ، ولكن انفجار تشظياته التي قد تمتد وقد تقصر بحسب نسق المواءمة الفكرية القائمة بين إنتاج المعرفة والعقول المؤثرة فيها سواء عند إنتاجها أو عند استقبالها ، وأعظم شظية أصابت في رأينا الإرث النقدي العام هي اتحاد المرجعيات القارة ، لأن فكرة الثبات في النظرية النقدية وفكرة الدوام في ربط الإنسان بالإبداع الأدبي قد زالت زوالاً بائناً ؛ بل ما أدراكم ؟ فلعل أم المرجعيات قد اهتزت بزلزال الانفجار تلك التي كانت ثاوية وراء كل شيء ليس حولها خصام ولا عليها نزاع .

---

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ،2001 ، ص 27،25 .

اليوم لم يعد بوسع التاريخ أن يعيد نفسه في مجال النظرية النقدية ولم يعد للسابق أن يفهم قول اللاحق بمجرد الاحتكام إلى المعايير الإنسانية الخالدة في الأدب، أو إلى المقاييس الفعليةالثابتة في النقد ، واليوم لابدّ للسابق أن يفهم قول اللاحق ،إذ يتعين عليه أن يستدل ما فاته من مسافة فاصلة بين محطتين معرفيتين، وعليه أن يستوعب ما به صار اللاحق لاحقاً إذا ما قيس بالسابق فالسبق واللحاق هما الآن ثقافيان أكثر مما هما زمانيان، وأول البداية في هذا المقام أن انفجار النظرية النقدية قد أتى إلى الجوهر الذي حوله يتحدث النقاد، وجاء إلى موضوع النقد فجعله مواضيع من الحديث عن الأدب إلى الحديث عن النص، ثم عن الكتابة ، فعن التلقي، في كل ذلك أنت لست متنقلا بين مصطلح وآخر، ولست متجولا بين البدائل، إنما أنت مع كل لفظ تبرم عقدا فكرياً جديداً له حيثياته، وله أشراطه، وما لم تحتكم في كل ذلك إلى مضمون المعرفة اللغوية الأولى ، أو تعول على الذين احتكموا إليها فلن تهتدي إلى سببيل الخلاص في معالجة القضايا الأمهات، اللهم إلا أن تظن ظناً أو تقول قولاً بعد ظن، فيتملك الوهم بأن الذين يتحدثون عن الخطاب الأدبي، وعن الخطاب النقدي وعن نقد النقد ونص النص ، إنما يتداولون عبارات هي من صناعة كيمياء الألفاظ ليس من ورائها غناء للأدب ولا أمامها سلطان للنقد ،عندئذ ستغريك مطية الاستسهال فتركن بك في زاوية القول بأن الألفاظ مترادفات أكثر مما هي كائنات دلالية ذات هويات مستقلة، مهما تقاربت فيما بينهما ومهما تناهى تقاربها فلن يقضي ذلك على استقلالها ولن يمحو شيء رسم انفراد كل واحد منها [1] .

لقد كانت نكسة 1967 بمثابة فرصة سانحة لمثقفي العرب كي يخرجوا من مأزق الهزيمة والتمرد على السلطة السائدة ، تماماً كما فعل الغرب من استعلاء وتغاضٍ عن كل الأعراف المتبعة في العملية النقدية والأدبية ، نراها الآن مترجمة على أرض الواقع بممارسات أدبية ونقدية أغوتها الحداثة الغربية بنبذها المقيط للأصالة والتراث الأدبي والذي لاحظناه في مناهجهم سالفة الذكر .وطبيعي إثر هذا التحول أن تبرز أصواتاً تنادي بالتجديد والتماهي مع المعاصرة تماشياً مع التقليد العربي لأفكار الغرب ، التي استهوت الكثير ممن له الشأن في أن يفرض حضوره الأدبي بلون جديد ، ظناً منه بأنه سيناسب مقاسات هذا العصر المتقلب في شتى تحولاته الحياتية .

وفيما يلي سنعرض أهم هذه الأصوات التي فرضت نفسها وتسللت إلى عقول المهتمين بالحداثة ومناهجها النقدية .

---

(1) انظر ، عبد السلام المسدي ، النقد الأدبي وانفجار النظرية ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد 466 ، سـبتمبر ، 1997 ، ص 102 .

التنظير الشعري للقصيدة الحداثية

ظهور مجلة شعر:

سجلت (حركة مجلة شعر) أهم حلقة ثقافية – شعرية في النهضة العربية الحديثة، غيرت معنى الشعر، وأعادت النظر فيه جذريًا . إذ أن (حركة مجلة شعر) كانت بالدرجة الأولى ، حلقة نخبة قومية ليبرالية يتحدد هاجسها في المعاصرة ومحاكاة النموذج الغربي، وإعادة إنتاجه نصيًا في الحقل الثقافي الشعري العربي ويؤكد جبرا إبراهيم جبرا أبرز نقاد وأحد شعراء مجلة شعر أن هاجس " شعر" هو الوصول إلى المعاصرة و إلى مستوى الشعر العالمي (1). هذا صحيح وهذا ما كان يتردد على ألسنة الشعراء والنقاد الذين يكتبون في (شعر) .

إذا في سياق الاهتمام بموضوع الحداثة والتراث والغرب ، والحداثة والواقع كاختيارات جوهرية تبلور مضمونها مع ميلاد "شعر" والتنظير الشعري للقصيدة الحداثية، إذ برزت مسألة أساسية أرادت إعادة النظر في المسلمات الشعرية المعروفة كالوزن والقافية ليصير الإبداع تجاوزاً للموجود وتحطيما للقيم الشعرية الثابتة، بهدف الإمساك بواقع إبداعي جديد تحكمه أو تحرره رؤيته الجديدة لطبيعة الشعر ولن تقوم "مجلة شعر" علما إعادة النظر بمعنى الشعر العربي نفسه، بل وبمعنى الثقافة العربية (الخطر على الشعر لا يمكن فقط في ذلك الفهم المغلق وعقلية أصحابه، إنما يكون قبل ذلك في عادات بلادنا ومفاهيمها وأخلاقها ومؤسساتها ولذلك قامت حركة مجلة "شعر" على تخطي ذلك الفهم المغلق للتراث العربي، لذلك دخلت منذ لحظاتها الأولى، التاريخ الشعري والثقافي الحي، ليس العربي فحسب، بل والمتوسطي أيضا.

وقد مثل أغلب أعضاء (مجلة شعر) توجه التنكر للتراث العربي الإسلامي، والدعوة إلى القطيعة التامة معه، وعده تراثا متخلفا منحطاً، وقد فرت منه لترتمي في أحضان التراثين : العربي المعاصر، والمتوسطي القديم الذي سبق الحضارة العربية الإسلامية ، إذ رأى يوسف الخال– رئيس تحرير المجلة، وأغلب أعضائها أن هذين التراثين – وليس التراث العربي الإسلامي – هما مصدر الإلهام الحقيقي وقد بدت حداثة الغرب الليبرالي هاجس هذا الفريق ومرجعيته الكبرى، إذ عد الخال حداثته إنسانية عالمية، وعد حضارته كونية شاملة فهي على زعمه حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي .. ونحن لا قيمة لنا في العالم العربي – إن بقينا خارجها، ولم نتبناها من جديد ، ونتفاعل وننفعل بها ، إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم (2).

---

(1) انظر ، محمد جمال باروت ، الحداثة الأولى ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، دبي ، 1991 ، ص 13 .

(2) انظر ، السابق ، ص 16 .

لقد جنى رفض الحداثة للمعايير على الشعر العربي جناية كبرى، إذ جر عليه هذه الفوضى التي تتحسر في جنبيه يوماً بعد يوم، وهذا العبث والاستهتار اللذان يجريان في عروقه ليصبح في غيبه المعايير الضابطة والقوانين المميزة ذلولا لا تتأبى على راكب ، ولا تقنط أحدا في وصال . اختلط الحابل بالنابل واستوى الرأس مع الذنب، فلم يعد يتميز شاعر من شويعر أو شعرور، ولا متكلم من هاذ، وقد جرد ذلك الناقد من أدوات الحكم ومقاييسه، فلم يعد يدري على أي أساس يتعامل مع النص، وبدا كل كلام بقوله ضربا من الظن، لا ينهض على أية قاعدة من علم أو موضوعية ، وقد نطق ناطق فرنسي – في تعليقه على بحث أدونيس وأمثاله للمعايير، فقال : أود أن ألفت نظر أدونيس إلى نقطة هامة بنظري، وهي الخطر للشعر الحديث الذي نص كل القيود، فإلى أي أسس يستند في هذه الحالة [1] .

لا نعلم بالضبط على أي أساس هم يتبعون هذه النظرية الهدامة ؟ أهو دافع عقائدي يريد زحزحة الثوابت الدينية من خلال الخطاب الأدبي أو النقدي ؟ أم هو اللهث المستميت نحو التطور والمعاصرة التي ترى بالغرب نموذجا فريدا يجب أن نتقلده، أم هو تقليد أعمى مثله مثل أي موضة تقلد في الثياب والأكل وطريقة الحياة العصرية، التي انكب عليها نقادنا وأدباؤنا لا يقدرون أن يرفعوا هاماتهم لانشغالهم بالبحث في جنباتها ، علهم يجدون ضالتهم في آدابهم ونظريا تهم التي نبذت عندهم وشغفت غالبية منظرينا الحداثين بها . لقد أعجبني استنكار ذلك الناقد الفرنسي الذي استهجن رفض " أدونيس" المطلق لكل القيود التي يزعم من خلالها أنها تأتي من التراث، أليس ذلك مدعاة لقمة السخرية من أنفسنا قبل أن يسخر منا ذلك الناقد الفرنسي ؟ وعلى كل حال لعل المتتبع لثقافة أدونيس ومعتقداته النقدية والشعرية يلتمس من خلالها تلك النظرة الجامحة التي تستعصي على اللجم لأنها استشرت في من تبعوه وقلدوه لحد الاستنساخ المطلق في أعمالهم إلى أن وصلوا إلى غوغائيه أصمت الآذان والأذواق النقدية وقد علق "عادل فريجات" على أدونيس بقوله : إنه شاعر خائف متردد في البوح والإعلان ، شاعر يدمر الأشكال من أجل لاشيء ...، وجناية أدونيس في أعماله أنه يغري كثيرين من أبناء الجيل الشعري الجديد بالأخذ بطريقته ... وهكذا أصبح أدونيس في الشعر العربي المعاصر أشبه بالخمارة التي يتطوح فيها الناشئون من شدة السكر، ويعلنون فيها عدميتهم وضيقهم من الأيام لأسباب لا يدركونها، وهموم لا يعانون منها حقا، ويعبرون عن هذا كله بالغموض والتعقيد، والتشويه الذي لا ينتج فنا " [2] .

---

(1) جمال شحيد ، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية) ، دار الفكر دمشق ، 2005 ، ص 168 .

(2) عادل الفريجات ، أسئلة النقد ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 306 ، تشرين الأول 1996، ص 76 .

نماذج من رواد الحداثة العربية في النقد الأدبي

لسنا في هذا البحث بصدد تعداد الدراسات التي قدمها النقاد الحداثيون إزاء المد التنظيري الزاحف نحو المشرق والمغرب العربي ولكن يكفينا الإشارة إلى أعلام الحداثة العربية النقدية منذ تبنيها لحظة ولادتها إلى أن صارت إشكالا نقديا يتنازع فيه البعض للوصول إلى التميز اللامع بقدر ما ينتجوه من مؤلفات وكتب توطد العلاقة المهجنة بين الطرفين الغربي والعربي.

إن أول ما نريد أن نصرح به هو أن النقد الأدبي في عصرنا الحديث قد تطور كما لم يسبق له أن تطور من قبل، وأن تطوره قد اقتفى نسقاً فيه من التسارع وفيه من التنوع والغزارة ما لم يعرفه من قبل في حياته المديدة منذ كان لنا عن اللفظ الشعري والكلمة الأدبية والقول الفني وثائق دونتها الإنسانية عبر تاريخها الطويل والذي نريد أن نصرح به تالياً هو أن النقد الأدبي مدين في جل ما يعرفه في أيامنا من نماء وازدهار إلى المعرفة اللغوية الحديثة، فهي القادح لوقود محركه وهي المفجر لثورته الذكية اليافعة ، والمعرفة اللغوية هي الأخرى تتطور في أيامنا وتطورها ولا سيما تلك التي ألفت المراوحة بين كل منعرجٍ فكري وما يعقبه عادةً من مهادنةٍ كانت تمتد على بعض المهل فلا يسابق عمرها عمر الفرد، وقلما يطفح زبدها على مكيال الجيل الواحد من المعنين بالأمر ولا سيما في ثقافة الأدب والنقد .

إن الناظر في واقع التمثل ما يحمل بالفعل سمات تميزه عن غيره، على الأقل عن النظرية كما ظهرت في بيئتها الأصلية ؛ لكن حمل النظريات للسمات العربية جاء في أكثر الأحيان متضمنا لعدد من المشكلات التي شوهت عملية التمثيل من تلك المشكلات سوء فهم النظرية في بعض النماذج، والسعي في نماذج أخرى إلى تطبيقها كما هي أو الاعتقاد بإمكانية ذلك أصلا .

ولعل الناظر إلى بداية تأسيس النقد الحداثي عند العرب في حقبة السبعينات يلتمس ما اجترء لنا ألئك الحداثيون من خلال ما جمعوه من أفكار وأسس لتأصيل النظرية النقدية عند الغرب وتوطيدها على الساحة العربية بشقيها الأدبي والنقدي ، أيضا يلتمس الهلامية المطلقة التي تطغى على بحوثهم سيما أنهم جمعوها من خلال الترجمات لبعض الكتب التنظيرية الغربية فصار عندهم خلط وعشوائية لامتناهية يحار فيها الدارس والباحث عن ضالته في المسلك الأدبي والنقدي، وأولهم أنا إذ كنت أبحث في متاهات تلك الكتب علني أحصل على إجرائية واحدة منتظمة أسير عليها في خطى ثابتة ، ولكن عبثاً .

المهم أصلت لهذه النظريات ووطدت علاقاتها من خلال الانبثاقات الرجراجة للنظرية الغربية ، حتى أصبح لنا منتوجٌ كبيرٌ من الكتب التنظيرية التي شغلت وشغفت بإعلان المولود النقدي الجديد والذي كان ميتاً من البوتقه التراثية والخروج إلى مسارب النور وتقمص الدور

الثقافي العارف بمجريات التطور الغربي وما أنتجه من تقدمات وصلت إلى مفهوم التجريد من

كل شيء إلى حد تجريد الذات عن ذاتها ، ولعل كمال أبو ديب في سورية، وصلاح فضل في مصر وعبد الله الغذّامي في السعودية ، وعبد الفتاح كيليطو ومحمد بنّيس في المغرب، هم رواد التنظير العربي للمنهج البنيوي في الوطن العربي، وهم مؤسسوه. فقد كان ظهورهم في وقت واحد (نهاية السبعينات وبداية الثمانينات) دليلاً على الرغبة في تلقي هذا المنهج النقدي في وطننا العربي، على الرغم من أن صلاح فضل جعل كتابه تنظيراً خالصاً، وأبو ديب جعل كتابه تطبيقاً خالصاً، وجمع الغذّامي وكيليطو وبنّيس بين التنظير والتطبيق .

* * * * *

أولاً _ صلاح فضل و البنائية في النقد الأدبي

من البديهي لأي باحث يريد امتطاء صهوة النقد أن يلجأ إلى أول كتاب تنظيري للبنيوية للناقد المصري صلاح فضل * "نظرية (البنائية في النقد الأدبي) والذي من خلاله قام بتأصيل تفصيلي للبنيوية ، والتي كانت لها بذوراً قد غرسها الرواد الأوائل في الوطن العربي ، و قبل البنيوية قدم صلاح فضل جديداً حاول من خلاله أن يخترق حواجز الأيدلوجيا المتغيرة وبخاصة أن النظام السياسي في مصر قد تغير من الاشتراكية الناصرية إلى اعتراف بالغرب الذي تمثله ، إذ أيقن صلاح فضل أن النقد الأيدلوجي أمر لا علاقة له بالأدب لأن الأدب لا يخضع لمتغيرات السياسة وأمور الحكم .. فالأدب في نظره عالم مخالف مغاير يعدو ذلك كله ويتجاوزه ؛ لأن جماليته في قوانينه ، وقد تجلى ذلك بإصدار كتابه (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) ومن الواقعية بمفهومها العلمي قدم دراسته الرائدة في الأسس العلمية لنقد جديد يتجاوز الايدولوجيا والإنشاء والانطباع والخواطر ويغير الساحة النقدية تغيراً واضحا ، منذ ذلك الوقت بعد منتصف السبعينات ولعلي ألحظ من خلال كتابه البنائية أنه كان متحمسا لأن يدلي بكل ما أتت به تلك النظرية فهو لم يترك شاردة ولا واردة إلا وأثبتها في كتابه ، فقد استخدم أسلوب العرض المسهب في التأصيل لهذا المنهج الحداثي وتناوله بشكل يسهل على الباحث الانقياد وراء معطياته التأصيلية ، و قبل أن يخوض في غمار البنيوية أشاد صلاح فضل في مستهل كتابه بالجهود العربية الأولى للدراسات البنيوية والتي

---

* صلاح فضل : ولد الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في 21 مارس آذار عام 1938م أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. عمل في أثناء بعثته مدرسًا للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى عام 1972م انتقل للعمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979م حتى الآن. انتدب مستشارًا ثقافيًّا لمصر ومديرًا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام 1980م حتى عام 1985م. رأس في هذه الأثناء تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد. اختير أستاذًا شرفيًّا للدراسات العليا بجامعة مدريد المستقلة انتدب بعد عودته إلى مصر عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ عام 1985م حتى عام 1988م. وعمل أستاذًا زائرًا بجامعات صنعاء باليمن والبحرين حتى عام 1994م. كما عمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس ورئيسًا لقسم اللغة العربية وهو الآن أستاذ متفرغ فيها ،وللدكتور صلاح فضل مؤلفات عديدة أثرت المكتبة العربية في الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن وزودت الباحثين برؤى جديدة في الشعر والمسرح والرواية، منها: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته 1984م إنتاج الدلالة الأدبية 1987م. ملحمة المغازي الموريسكية ، شفرات النص، بحوث سيميولوجية ظواهر المسرح الإسباني ، أساليب السرد في الرواية العربية بلاغة الخطاب وعلم النص أساليب الشعرية المعاصرة .

طبقت على نماذج من الأدب العربي وزودت المكتبة العربية بها ؛ إذ أشار إلى ثلاث دراساتٍ سعت إلى استخدام المنهج البنيوي في اجرائها النقدي الحداثي ، فقد ذكر كتاب الأسلوب والأسلوبية نحـو بديل ألسني في نقد الأدب ، والذي نشر عام 1977 للدكتور عبد السلام المسدي والذي أتبعها أيـضاً بمجموعة من الدراسات النقدية والتي تتخذ من المنهج البنيوي أداةً تطبيقية على بعضٍ مـن نمـاذج التراث العربي واصفاً إياها بالدراسات الشيقة والمتمكنة ، أيضاً كتاب (جدلية الخفـاء والتجلـي ، دراسات بنيوية في الشعر) الذي نشرعام 1979 للدكتور كمال أبو ديب واصـفاً دراسـاته بأنهـا محاولة خطيرة تضرب في جذور الشعر العربي ، مبدياً بعض الملاحظات النقديـة عليهـا والتـي أوجز بعضاً منها على سبيل التنويه بالاهتمام البالغ بها من وجهة نظره النقدية ، فهي دراسة حداثية جديرة بالاهتمام والعناية ، أخيراً أشاد بكتاب (مشكلة البنية) الذي نشر تقديراً عام 1978 للـدكتور زكريا إبراهيم الذي وصفه بأنه مرجع هام لدارسي البنيوية وذلـك لتعرضـه لأقطـاب البنيويـة موضحاً أهم ما جاءت به آرائهم وأعمالهم الفلسفية (1) .

وبالعودة لكتاب البنائية في النقد الأدبي عرض صلاح فضل أفكار دي سوسير، ومدرسة الـشكليين الروس وإسهامات جاكبسون وجهود مدرسة النقد الجديد بأمريكاـ إلا أنه عندما تناول الإجـراءات النقدية تناولها بشكل تنظيري بحت إذ أخذها بكامل علاتها وعرضها على الباحـث بـشكل مجـرد، والسبب في رأيي يرجع أنه كان يريد أن يبين للعرب أن هنالك جديدا مغايرا سوف يطرأ على النقد الموروث ويحله من إلتزامه التقليدي ، هنالك شيء غريب جديد، له كيان مستقل ينفرد في العمليـة النقدية ولزاماً علينا أن نتعرف عليه شئنا أم أبينا، فالصدام مع الثقافة والأفكار الغربية أمر واقع تلك الفترة لا مفرمنه، لم يتدخل فضل في أفكار الكتاب بشكل يوحي بـالتحيز أو التجنـي علـى تلـك النظرية، ساقها بشكل تكتيكي وكأنك تقرأ كتيباً أو دليلاً للتعرف على جهاز تريد تشغيله ؛ إلا أنه في نهاية الكتاب أفرد حيزاً كلامياً لخص فيه على ما يعاب تلك الإجرائية النقدية ، فكـان نهـم فـضل النقدي يدفعه للبحث عن كل ما يدخل في أطر المناهج الحداثية . لكن الباحث عندما تحـدث عـن المحاولات التطبيقية البنيوية في النقد العربي لم يخصص لها سوى ثماني صفحات من كتابه البـالغ أكثر من خمسمائة صفحة (2).

وحتى هذه الصفحات الثماني جاءت مغلوطة، إذ مثّل لها بنازك الملائكة في كتابها (قضايا الـشعر المعاصر)، ومن المعروف أن نازك لم تهتم بالبنيوية، وإنما اهتمت بــ(هيكـل) القـصيدة مقابـل (مضمون) القصيدة. بينما البنيوية لا تؤمن بهذه الثنائية، لأنها تقوم بـ(البنية) الـشاملة علـى بنـى صغيرة، وبالوحدات الوظيفية، وبالمستويات المتعددة. ولعله انساق مع بعض الباحثين الذين يعنـون

---

(1) انظر ، صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص 8 إلى 12 .

(2) انظر ، السابق ، ص 480.

بـ(الهيكلية) المنهج البنيوي. لكنه في إشارتيه التاليتين عن (الغزل العذري عند العرب) للطاهر لبيب، و(البنية القصصية في رسالة الغفران) لحسين الواد أصاب. ولكنه لم يف هاتين الدراستين حقهما من الشرح والتفصيل والتقييم، فمر عليهما سريعاً، وساءه من الدراسة الثانية أنها "غير موفقة على الإطلاق. فهي تهجم على أعظم آثارنا الأدبية وهي رسالة الغفران للمعري... وتكتفي ببعض المقولات السريعة المبتورة، ثم تنثرها كالرذاذ على سطح العمل العملاق ، وعلى الرغم من كون كتاب الباحث جاء في مرحلة مبكرة من استقبالنا للبنيوية، فإنه كان ينبغي له، أن يعرض هذه الدراسات العربية للبنيوية، ويناقش تمثلها أو خروجها على الأصل البنيوي، لا سيما وأنه خصص كتابه هذا للمنهج البنيوي في النقد الأدبي ، وعلى الرغم من بعض سلبيات هذا الكتاب ونواقصه، فإنه يظل أفضل مرجع في مرحلته (أواسط السبعينات) عن النقد البنيوي[1].

وقد تجلت أزمة النقد بعد ذلك في المحاولات الأولى للتطبيقات البنيوية ، وقد لمعت أسماء كثيرة في هذا المجال منها كمال ويمنى العيد وفهد عكام والغذامي وغيرهم ، والواقع أن هؤلاء النقاد كانوا ممن درس الآداب في الغرب، وقد أظهروا حماسةً بالغة لتطبيق النهج البنيوي على النصوص العربية ولا سيما الموروثة منها، ويتفق هؤلاء الباحثون أيضاً بأن زادهم من المعرفة بسياقات النصوص العربية ضئيل، فدراستهم في الجامعات الغربية لم توفر لهم سبل الإطلاع على تفصيلات النصوص العربية ومن ثم إدراك خصوصيتها، فكانوا جميعاً قد تعاملوا مع النصوص على أنها تركيب لغوي ليس غير، أخضعوه للأداة المنهجية دون أدنى مراعاة لطوابع الخصوصية التي يوسم بها كل نص، مستفيدين من تقييدات النهج البنيوي الذي يقطع الصلة بين النص وظروفه الموضوعية والفنية وحتى التاريخية، كما يقطع الصلة بين النص وقائله. وبالطبع هذه الإمكانية وسعت مساحة الحرية النقدية من الجهة التي تدعو إلى التوسع بالتطبيق المنهجي أي تطبيق إجراءات الأداة على حساب المعرفة الحقيقية بطبيعة النص. فالبنيوية أتاحت لكثير من الباحثين إمكانية التحرك في مساحات خالية من المعرفة التي تحيط بالنصوص تماماً، ودعت الكثيرين منهم إلى التحلل من أية معرفة بأحوال اللغة؛ لأن الجهد قد تركز على البنية أو الوحدة اللغوية الصغرى التي لا يمكن أن تظهر خصوصية النظم الذي تأسس عليه منطق الحكم النقدي بطريق العالم الفذ (عبد القاهر الجرجاني) [2].

*****

---

(1) انظر ، صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 8 إلى 12 .

ص 485وما بعدها .

(2) انظر ، أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ،مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 439 السنة السابعة و الثلاثون تشرين الثاني 2007 .

ثانياً كمال أبو ديب وجدلية الخفاء والتجلي

عندما يذكر اسم كمال أبو ديب * أمام أي قارئٍ يتبادر إلى ذهنه كتاب (جدلية الخفاء والتجلي) الموسوم ببعض الدراسات البنيوية لنصوص الشعر القديمة ، ذلك الكتاب الذي أثار جدلاً واسعاً في الساحة النقدية العربية ذلك الوقت، إن النزعة البنيوية هي ظاهرة في مقدمة أبي ديب التي استهل بها كتابه ، إذ دخل على القارئ دخولاً شرساً يكشف من خلاله عدائيته للمنجزات العربية في ظل نهضتها ؛ " فوصفها بأنها تعيش حالة من التخبط والتماسّ والبحث والانتكاس ، وأن الفكر العربي في أحواله العادية فكراً ترقيعياً ، وفي أفضل أحواله فكراً توفيقياً ... والفكر العربي مازال في نظره عاجزاً عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع... وهو ما يزال عاجزاً عن التصور الكلي المعقد لحركة الانسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي و النفسي فيه " (1) .

فقد سعى أبو ديب إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤيا المعقدة ، المتقصّية ، الموضوعية ، والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة ، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر – في الثقافة والمجتمع والشعر – ثم اقتناص شبكة العلاقات ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلاّ عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها . من خلال وعي حاد لنمطي البنى : البنية السطحية والبنية العميقة

من خلال هذه الرؤية القاتمة للفكر العربي دخل علينا أبو ديب في مستهل دراسته البنيوية التطبيقية والتي كان واضحاً من خلالها تمجيده المستميت للفكر الحداثي الغربي ، ونعته للفكر العربي وبالأخص النقد بالهش في تحليل الصورة الشعرية كونها صورة ذات بنية دلالية معقدة ، تستلزم من النقاد التماهي مع المناهج الغربية للوصول إلى قمة التحليل الشعري والذي يطمح أبو ديب أن تطبق على كافة القصائد في أدبنا وتراثنا العربي (2) .

---

* كمال أبو ديب ناقد سوري حداثي تخصص بالمنهج البنيوي وحده. فوضع فيه كتابه: (جدلية الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشعر) 1979 يؤسس فيه لهذا المنهج الجديد، تنظيراً وتطبيقاً، في وقت مبكر من تلقي هذا المنهج في وطننا. ثم وضع كتابه الثاني (الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) 1987 خصصه للجانب التطبيقي في هذا المنهج ، انظر كتابه جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ،دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1979

(1) كمال أبوديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، المقدمة ص 8 ،9 .

(2) انظر ، السابق ، ص 20

إن ما يدعو إليه كمال أبو ديب حداثة ذات منحى عالمي، وتعود في مرجعيتها الأساسية إلى المركزية الغربية، بمعنى أنها تتضمن خصوصيتين زمانية وأيديولوجية، وكلتاهما كائنتان في الغرب، وبحسب سياقاته التاريخية والاجتماعية، وأن تطبيقها في واقع آخر مغاير سيقود حتما إلى اغتراب حقيقي، ومن ثم تفقد فاعليتها، إن هذه الحداثة تنتظم في إطار المرجعية المعرفية الغربية بتاريخها وثقافتها الخاصة، بمعنى أنها تمثل الطرف الفاعل في المعادلة، في حين تمثل الثقافة العربية الطرف المنفعل الذي يتلقى الأصول وينسخها، ثم يشكل في ضوئها حداثة عربية . ويرى أبو ديب، في سياق إجابته عن سؤال يتعلق بطبيعة العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية، أن هذه العلاقة هي "علاقة القوي بالضعيف، وعلاقة المتخلف بالعاقل، ومن يملك وسائل المعرفة والقدرة على توظيفها واستخدامها جيداً، وبوعي في الحياة العملية بمن لا يملك سوى جزء ضئيل منها، ولا يعرف كيفية استخدامها. باختصار: هي علاقة سلطة وهيمنة لصالح الثقافة الغربية، لكن ذلك لا يعني أن العرب لا يمتلكون شيئاً، وكل ما حدث أن مجمل الأنظمة التعليمية العربية متخلفة، وهو ما أدى بالتالي لنشأة وتربية العقل العربي بطريقة فاسدة، ووجود أنماط من الأجيال غير قادرة على استيعاب المعرفة؛ لأننا مجتمع سلطوي، نمارس الوصاية باسم التراث والسلطة، فأصبحت النتيجة الحتمية تدمير طاقات الإبداع لدينا" (1) .

سعى كمال أبو ديب كما زعم إلى جعل البنيوية منهجاً فاعلاً يمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النصوص التراثية أو في الظواهر الشعرية والوجود معاً، وكان يطمح إلى أكثر من ذلك حين أشار إلى أن منهجه يريد تغيير الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر ، ومؤدى ذلك أنه يقدم مشروعاً نقدياً نهضوياً متسماً بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة للخروج من الأزمة النقدية التي تعنى بمعاينة الظواهر بصورة مبتسرة مجزأة موضعية، وبمعنى آخر يريد تغير الفكر العربي الذي وجده قائماً على النظرة الفردية أو الشخصانية ليكون فكراً بنيوياً كما قال، والخديعة في هذا الزعم تتمثل برأي أحمد علي بأمرين اثنين ؛ الأول: أن الباحث في صدر مؤلفه ينفي نفياً قاطعاً أن تكون البنيوية فكراً، وإنما هي أداة ومنهج للوصول إلى المعرفة. والواقع أن البنيوية ليست فكراً، وإنما نجمت عن مناخات فكرية محددة، لا بل إنها نشأت في مخاض فكري غربي يحدد أبو ديب بدايته بالقرن العشرين، وما من شك أن دعوته إلى إعادة البنيوية إلى حيز

(1) صابرين شمردل ، أكبر ناقدين في العالم يقودان تيارين متناقضين هما عربيان ، حوار مع كمال أبو ديب ، صحيفة الشرق الأوسط ،القاهرة ، 3 يوليو 2004 العدد 9349 ، ص 4 .

الفكر يفضي إلى شيء واحد وهو محاولة خلق مناخ فكري يتمخض عنه منهج بنيوي بسياقاته وملابساته الفكرية والاجتماعية والأدبية الغربية، وبتعبير آخر يدعو إلى التخلي عن جدلية التاريخ العربي للدخول في جدلية المعاصرة أو بالنهج الغربي لإدراك ما ينجم عن النصوص العربية من خفايا وتجليات، وهذا يستلزم أن نفهم نصوصنا العربية بأسلوب غربي محض، لأن العقل العربي ضل عن فهم ذاته بوسائله الخاصة، ولا مناص له من استعارة الأسلوب الغربي ليفهم ما نجم عنه من آثار، وهذا مؤدى الدعوى إلى فكر بنيوي سابق لمنهج بنيوي يحدد مكونات الثقافة والأدب بطريقة شمولية كلية معقدة كما أشار المؤلف ([1]).

والآخر: أن العقل العربي لم يحسن تمثل المنهج البنيوي مما دعا المؤلف إلى إعلان الثورة عليه لتصحيح مساره، لذا كان كتابه يحمل تصوراً ثورياً تأسيسياً، وفي الوقت ذاته عبر عن نيته رفض منجزات العقل العربي؛ لأنه متخبط ترقيعي، وهو من ثم عاجز عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والخلاصة التي انتهى إليها يمكن إيجازها بما يأتي:

أ- دراسة هاجس النزوع إلى الإبداع، في محاولة لتأسيس نظرية جديدة لبنية الموضوع الشعري، ومن ثم خلق إجراءات جديدة لمعاينة الثقافة بنيوياً. بمعنى آخر يريد المؤلف تميز الوجود العربي من خلال توصيف رحلة الفن مبتدئاً بالنص الشعري ليخلص إلى الثقافة والفكر والمجتمع.

ب –محاولة تطوير الإيقاع الشعري، وذلك بالخروج الكلي على قوانين التراث، ليكون ذلك الصنيع مجالاً لرؤية تمكن من دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الحياة العربية.

ج – الغوص وراء البنى العميقة القائمة على علاقات أو ثنائيات ضدية متعددة تيسر معاينة التاريخ العربي في شرائحه المختلفة، ورصد تحولات تلك البنى لتأسيس رؤية على المستوى السياسي خاصة لتبيان زيف الشعارات المطروحة في مسيرة الفكر العربي الذي بين أبو ديب من خلال مدارسة نصوص الشعر عجزها؛ لأنها لم تستطع تحويل علاقات النفي السلبي إلى علاقات نفي إيجابي أو علاقات إغناء وتكامل وتناغم.

د – إن الرؤية البنيوية عند أبي ديب وسيلة لفهم القصيدة ومن ثم فهم العالم، ووعي العلاقات التي تنشأ عن مكونات الثقافة هو في الواقع وعي لمكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية. إن المحاور الأساسية التي شكلت نواة الرؤية البنيوية في كتاب أبي ديب تنطلق من مقولة فحواها:

---

(1) انظر ، أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ،مجلة الموقف الأدبي ، العدد152 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ،ص 120 .

إن المنتج الإبداعي العربي مهما كان مستواه الفني ما هو إلا ترسبات ماضية، ومشكلات مركبة، ونوازع دفينة وعلاقات مزيفة، وبنى متخلفة، وتصورات قاصرة، تعبر في مجموعها عن رحلة تيهٍ قطعها العقل العربي عبر عصوره في غفلة عن حاسة النقد الفاعل. ومشروعه الحداثي الذي بشر به في هذا الكتاب والمعتمد على التحليل البنيوي، بمقدوره أن يكشف العلاقات الخبيئة التي انطوت عليها القصيدة العربية، ومن ثم معاينة العوالق السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتخلفة في نظره والتي تجسدت بصورة مقنعة في هيكلية القصيدة، في محاولة لإنهاء مرحلة التخلف والعزلة والتيه، لبلوغ حال الانصهار والذوبان المعرفي بزاد الغرب الأدبي والثقافي والفكري لتستعيد الأمة دورها الحيوي وتلحق بركب الحضارة الإنسانية ([1]).

ليس غريباً على ناقد استقى ثقافته من الغرب وتماهى معها مثل كمال أبو ديب أن يجنح فكـره وتجحظ رؤيته نحو استحداث الخطاب النقدي العربي ومحاولة إضفاء اللون العصري في توجيه النقد المتمسك بأستار البنيوية التي أسدلت في موطنها ليفتحها هو على مصراعيها ويفهمنا أنـه أتى للنقد العربي بجديد غير الذي ألفوه وتمركزوا حوله من مناهج نقدية تقليدية ، من المؤسـف حقاً أن يكون لدينا عقلية فذة مثل كمال أبو ديب وتهدر طاقاتها النقدية في محاكاة مناهج اتسمت بالغموض والتعقيد الفكري والأيدلوجي ، وكأن النقد العربي كان ينقصه المزيد من التعقيـدات ، ومن المؤسف حقاً أن كمال أبي ديب قد تخرج على منابر محاضراته العديـد مـن الطـلاب والذين تأثروا بمنهجه وتفكيره المعقد لصدحوا بسيمفونية بنيوية تتسم بالنشاز الذي يـصم الآذان لحد الطرش النقدي الذي يسمى بينهم بحوار الطرشان.
لا يعنيني بهذه الدراسة أن أمطتي صهوة تطبيقات أبي ديب في دراسـته البنيويـة وذلـك لمـا اتسمت بعدم المعقولية و الثبات ، وكذلك منعاً لتشتيت ذهن القارئ نظراً لأن كل باحث بنيـوي يتخذ لنفسه إجراءات معينة في بحثه تختلف من باحث لآخر فيضطرب معها القارئ ليصبح في حيرة من أمره ، على كلٍ فإن المتمعن لجدلية الخفاء والتجلي سوف يلحظ ذلك الفرق لـو قـرأ كتاب نقدي آخر لباحث مختلف عن كمال أبي ديب .
وعن تحصيل أبي ديب النقدي نقول أنه بالفعل حصّل ، أجل لقد حصل الفكر الغربي المتعنت ، وتشرب منهجيته في التنكر للتراث والأصالة ،واستقى ثقافة وجودية ، لا تعترف إلا بالمـادة ، وتجادل في بديهيات الأشياء للوصول إلى عدم الوصول .

* * * * *

(1) انظر ، أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ،مجلة الموقف الأدبي ، ص 121 .

ثالثاً _ عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية

عبدالله الغذامي *من أهم النقاد على مستوى الساحة الثقافية السعودية، وأهميته تكمن في كونه يتصدى كثيراً إلى القضايا الفكرية التي تدور في الساحة من وجهة نظر الناقد الأدبي أو الناقد الثقافي كما يحب أن يكون، مثلما أنه يحاول أن يتماس مع النظريات النقدية الغربية الحديثة في حين يقف غيره عند عتبة النقد الأدبي، وهو مثير للجدل في كل أطروحاته التي يقدمها، بل وأصبح نجماً ثقافياً في الوسط الثقافي السعودي وخارجه، وتتعدى نجوميته إلى الجماهيرية أحياناً، وهذه النجومية (ربما) قادت به شاعراً بذلك أم لم يشعر، إلى تمثل قيم فحولية معرفية نسقية ــ إذا صح الوصف ــ والتي يطرح مشروعه الفكري في محاولات الكشف عنها في كل الخطابات الأدبية، أو الأحداث العامة التي تمر على المجتمع ونقدها، وأكثر ما اتضحت هذه النسقية في استفراده بحكاية الحداثة وجعله ذاته قطباً مهماً (إن لم يكن الأهم) من أقطابها، حتى كاد يزيح أسماء أخرى مهمة من المشهد الثقافي العربي .

وفي منتصف الثمانينات،ظهر على الساحة النقدية بكتابه الأول (الخطيئة والتكفير) 1985 فأحدث ضجة كبرى في صفوف نقادنا: لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك، وهما: البنيوية والتشريحية أو (التفكيكية)، نشر حتى عام 2000 أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً كلها في التطبيق الذي غلب عليه أكثر من التنظير النقدي.

وكتابه هذا في قسمين: الأول وضع فيه مقدمة نظرية في حوالي ثمانين صفحة من كتابه البالغ ثلاثمائة وثمانين، عالج فيها: نظرية البيان (الشعرية)، ومفاتيح النص (البنيوية، والسيميولوجية، والتشريحية)، وفارس النص (رولان بارت) ونظرية القراءة. وفي القسم الثاني درس شعرالشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاتة (1909 –1972).ويقول الغذامي أنه كان يبحثُ عن شخصيةٍ تتمثل فيها مقولاته النقدية وكان خياره الأول هو العواد، غير أن فحصه لأعمال العواد لم يكن يشجعه على المضي، إذ لم يجدها تستجيب لتعقيدات التأويل النصوصي لضعف في عمقها يجعل دلالاتها سطحية ولا تحتاج إلى لعبة التأويل. ولذا فكر في شحاتة كبديل محتمل ، وحينما بدأ البحث

---

* عبد الله الغذّامي (مواليد 1946) أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي. من مواليد محافظة عنيزة – في اقليم القصيم.نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اكستر بإنجلترة عام 1978. أستاذ النقد في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز في جدّة..له العديد من المؤلفات النقدية والتي تعبر عن موقفه من التراث والحداثة ، ومنها كتاب الموقف من الحداثة ، الكتابة ضد الكتابة ، ثقافة الأسئلة ... وغيرها من الكتب التي مازالت تثير جدلاً في الساحة النقدية العربية .

فيه وجد نفسه اكتشف قيمة أدبية / ثقافية مجهولة فعلاً ، وصار كتابي عنه [1].

يقول إنه كان يبحث عن شخصية تتمثل فيها مقولات عدة ، لكننا حين نتفحص كتاب (الخطيئة والتكفير) نجد أن هناك مقولات جاهزة مستوردة لديه وبه جموحٌ عاطفيٌ شديد لكي يطبقها، ويتضحُ ذلك من ضخامة المقدمة المفترضة التي يسردُ فيها آراءَ المدارس الحداثية الشكلانية والألسنية فهي تمتد لثلث الكتاب من ص 9 حتى.135، ولعل أية مراجعة لكتابات الغذامي النقدية تكشف بسهولة عن انتمائها إلى التيار النقدي الألسني الذي وصف بالانفتاح على المنجزات النقدية مثله مثل بقية من وطدوا لتلك المناهج ، فهو يتعامل بمرونة كبيرة مع تلك الاتجاهات النقديةمعرفاً بها ومستثمراً لأهم انجازاتها ، خاصة في الجزء التطبيقي منه ، كأن الكتاب في جملته ليس أكثر من محصلة لفهمه الخاص لتلك الاتجاهات وإلى هذا وذاك ينضاف استثماره في السياق نفسه لبعض منجزات الفكر الفلسفي الحديث خاصة تفكيكية دريدا وعلم نفس جاك لاكان ، بفكرة اللاوعي ؛ إذ أكد الغذامي أن دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية وهو بذلك يؤكد أنها مطروحة بكتابه إلا أنها حاضرة بوصفه نصاً لا يعترف بالحدود الصارمة بين النقد والأدب ، والميزة الأكثر إيجابية للباحث هي تشرّبه للمفهومات الغربية، واستيعابه للمفاهيم التراثية، ومحاولته الجمع بينهما:

ففي نظرية البيان الشعرية عرّف بنظرية الاتصال الغربية، وبالنّص في المنهج البنيوي. ثم أخذ يتلمس مقولات البيان في تراثنا لدى الجاحظ (في البيان والتبيين)، ولدى عبد القاهر في (نظرية النظم)، ولدى حازم القرطاجني (في نظرية التخييل) وقد وجد أن حازماً تحدّث عن (شعرية الشعر) وعن (القول الشعري) دون أن يقصد بهما الشعر أو النظم. وربط بين (الشعرية) والتخييل[2].

ثم تحدّث الباحث عن مفهوم (الشعرية) في النقد الغربي المعاصر لدى جاكوبسون وتودوروف وبارت وديريدا وغيرهم. فقد رأى جاكوبسون أن الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى. وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، وهي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيراً من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، وإنما هي تنتمي إلى نظرية الإشارات، أي إلى علم (السيميولوجيا). وتتبع الشاعرية من اللغة لتصف اللغة، فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية [3].

---

(1) انظر ، عبد الله الغذامي ، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، 2005 ، ص 60 .

(2) انظر ، عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص 60 وما بعدها .

(3) انظر ، محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية ، ص 120 .

ويعثر القارئ للكتاب على منظومة مصطلحية بديلة، فقد أطلق على منهج جاك دريدا "النحوية"، وجعل الأثر بالمفهوم الدريدي بديلا للإشارة عند سوسير، و"التكرارية" بديلا للتناص؛ فمصطلح "الأثر" الذي خصه الناقد بحديث مسهب يعبر بجلاء عن الاضطراب المفاهيمي، "فهو تارة بديل للإشارة لدى دي سوسير، وتارة أخرى التشكيل الناتج عن الكتابة وهو تارة ثالثة لغز غير قابل للتحجيم ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تشكل بها الكتابة، كما أنه سابق على النص ولاحق له ومحاين له، وهو فيما يحسبه الناقد سحر البيان الذي أشار القول النبوي الشريف ، وبقدر ما جمع الناقد بين البنيوية والسيميولوجيا والتفكيكية عرج باتجاه "جاك لاكان": "الذي حاول التوفيق بين السيميولوجيا والقراءة النفسية، مؤكدا أن النص بنية لاشعورية، وألتوسير الذي خلط بينهما وبين الفكر الماركسي، وجاك دريدا الذي أنكر وجود البنية، مؤكدا أن النص مجموعة لا متناهية من لحظات الحضور والغياب، نافيا – في الوقت نفسه أولوية المعنى وهذا ما دفع عمر زرفاوي إلى التساؤل عن مشروعية الجمع بين البنيوية كاتجاه حداثي أسست لمقولة النسق المغلق وبين السيميائية والتفكيكية كاتجاهين من اتجاهات ما بعد الحداثة الداعية إلى تقويض النسق وتهشيمه، ألم يقع في ما يعرف بالتوفيق التلفيق والحلول الترقيعية وأنصاف الحلول التي كثيرا ما ركن إليها الفكر النقدي العربي. شأنه في ذلك شأن كمال أبو ديب الذي حاول عبثا التوفيق بين بنيوية شتراوس وبنيوية غولدمان، وقد جاءت الثانية لتتجاوز الأولى[1] .

ونتفق الرأي مع أحمد علي في أن الخلاف النقدي يكمن في النموذج المختار الذي زعم الغذامي أنه بنية مفتوحة تستمد دلالاتها من نصوص مختلفة تمثل في مجملها تجربة أدبية متكاملة يشدها نموذج واحد غير منكسر، تابع الناقد ظلاله منتقلاً من نص إلى نص ومن جملة إلى جملة ومن فاصلة في حياة الأديب إلى فاصلة أخرى، وحصيلة العمل الذي قام به من شأنه أن يشتت النص ويفرق بناه ويوزعها على عدد لا ينحصر من النماذج المختارة، لأن الهدف الذي يرمي إليه في الحقيقة يتناول دراسة ظاهرة ولا يتناول بنية لغوية كما جرت العادة في دراسة النصوص بنيوياً أو تفكيكياً، وهنا طرح الغذامي مفهوم تفسير الشعر بالشعر ليتخلص من التقييدات البنيوية الموضوعية التي تهتم بدراسة نظام النص. والغذامي في الواقع يعي تماماً مشكلات التطبيق البنيوي التي أكدت بطريقة أو بأخرى انغلاق النصوص، إلا أن مجرد الزعم بربط بنية النص ببنى أوسع ثقافية أو اجتماعية أو فكرية تلفيق لم يسهم في تقدم المباحث النقدية البنيوية عامة، والدليل على ذلك أن الحداثة النقدية البنيوية اليوم باتت جزءاً من التاريخ النقدي، أي أن النقد العالمي قد تحول عنها، والغذامى نفسه قد اعترف بذلك حين تحول إلى التشريحية في الكتاب الذي نتكلم عليه، إذ عقد

---

(1) انظر ، عمر زرفاوي ، الغذامي ومشروع النقد الألسني ، مجلةحوليات التراث ، المركز الجامعي ، تبستة ، العدد السابع 2007 .

الفصل الرابع منه لتشريح نص شعري لحمزة شحاته، بدا من خلاله أكثر انسجاماً مع تقييدات المنهج؛ لأنه أمعن النظر في عنوان القصيدة وفي كونها الشعري ومداراتها التجاوزية وأثرها وغير ذلك مما يشي بأنه تحرك في قلب النص وعالج مسائل جوهريةً في بنيته (1).

وهكذا نجده، في كتابه المشار إليه، يتحمّس بالتساوي للنقدَين، التفكيكي والبنيوي، ويستخدمهما مجتمعَين أو منفصلَين في تطبيقاته وعروضه النقدية، لكنه لا يتردد في إخضاع النصّ المعنيّ بالدراسة (وهو، هنا، أدب حمزة شحاتة) لمفاهيم فضفاضة شديدة التعميم، مثل الافتداء والخطيئة الأصلية والتكفير، يجري إسقاطها قسراً على وجدان شاعر مسلم الثقافة. المدهش، مع ذلك، أنّ الغذامي حاول المصالحة بين تيّارَيْن جاء أوّلهما (التفكيك) لكي يقصي الثاني (البنيوية)، لكي لا نتحدّث عمّا فعل تيّار ما بعد البنيوية بالبنيوية، بحيث انحسرت الأولى ولم تَسُد الثانية تماماً؛ أو ما انتهى إليه التفكيك على يد تيارات ما بعد الحداثة، حين اختلط الحابل بالنابل وفضّل دريدا نفسه أن لا يُسمّى تفكيكياً أو حتى دريدائياً ؛ فعملية المزاوجة هذه ليست بنظري فقط بل بنظر الواعين لتلك المناهج هي عملية مكتوب عليها بالفشل الذريع لما يتسم به كل منهج بالخصوصية الإجرائية المطبقة على النص الأدبي ، إذ أن كل منهج هو كائن قائم بذاته ، إلا أن الغذامي حاول الجمع بين تلك المناهج من خلال ما استفاده من خبرة معرفية وثقافية بهم فأراد أن يبتكر لنفسه حيزاً إجرائيا شمولياً نابع من شخصيته الفذة التي كانت تؤصل وتوصل للفكر الغربي بشكل بهلواني يبهر الجمهور في عرضه ، على كلٍ إن ما قدمه الغذامي ما هو إلا اجترار لمنظومات نقدية حاول بطريقة أو بأخرى فبركتها إجرائيا متماشياً مع الحداثة الغربية بكل إفرازاتها الدخيلة على النقد العربي ، والذي كان بدوره متحمساً لها في أغلب منتوجه النقدي ، والذي تهافت له العديد ممن يبحثون عن غياهب الحقيقة في صومعة الغذامي النقدية . يبقى أنّ الغذامي رائد في نقل المناهج النقدية الحديثة إلى جامعات اتسمت، في السابق، بالنزعة المحافظة والتشدّد في قبول الجديد، خصوصاً إذا كان غربيّ المنبت، وهِمّته لا تكلّ في تقديمها على أكثر من صعيد: التعريف بها وتقريبها إلى القارىء عن طريق مرجعيات تراثية وحديثة ومعاصرة، وتذليل عقابيلها ضمن تطبيقات محلية واختيارات ذكيّة لنصوص عالية التمثيل، ثمّ السعي إلى تحويل هذه التطبيقات ذاتها إلى معارك حول النظرية. ولا ريب في أنّه يحتلّ مكانة بارزة في صفوف النقّاد العرب العاملين بدأب لوضع النقد العربي في خضم القرن الجديد، وتقريبه أكثر فأكثر من التطوّرات الأحدث في النقد والنظرية الأدبية المعاصرة.

(1) انظر، أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ، ص 55 .

رابعاً _ عبد الفتاح كليطو الأدب والغرابة

مع أواسط السبعينيات فصاعدا، ستنعطف الحداثة الأدبية في المغرب انعطافة جديدة، وستشرع حداثة ثانية في الظهور والانتشار، أفقيا وعموديا، وهي الحداثة التي وسمناها بالتجريب ومواصلة رهان التجديد، والتجريب كما نعلم، لا يكاد ينفض اليد من تجربة، حتى يجرح أخرى، وهكذا دواليك. ومن ثم تتعدد التجارب بتعدد المجربين، وتنامي الشوق إلى التجريب والتجديد فتكثر الدلاء والأسماء والأصداء، بحثا عن الطارق والجديد، وركضا وراء المغايرة والاختلاف. أي بحثا وركضا وراء حداثة متمنعة ومراوغة، تغري وتصد.

لعل هذا ما يسم الأفق الحداثي المغربي، منذ أواسط السبعينيات إلى الآن، بوجه عام.

وإذا علمنا أن إمكانات الطبع والنشر أصبحت منذ أواسط السبعينيات، ميسرة ومذللة عن ذي قبل، وإذا استحضرنا ثانية، أن مقولة (الحداثة) كانت وما تزال عائمة وغائمة في ذهن المبدع الحداثي، وأن الخطاب النقدي الحداثي-الواصف ساهم من حيث لا يحتسب في تقويم وتغييم هذه المقولة، باعتماده المقاربة الوصفية بدل القراءة النقدية، إذا فعلنا ذلك، حدسنا وتحسسنا واقع المهرجان الحداثي الذي غمر المشهد الإبداعي المغربي على مدى العقدين الأخيرين، وتحسسنا بالتالي، وفرة والتباس الاستجابات الحداثية لدى المبدعين المغاربة، تجاه تحدي الحداثة وأشكالها، وتحسسنا أيضا وبصفة أخص، وفرة والتباس اللغات والأشكال التي يعبر بها هؤلاء المبدعون عن ذواتهم وتجاربهم ورؤاهم.

وإذا كانت الواقعية هي السمة المميزة للحداثة الأولى، حداثة الستينيات وجزء من السبعينيات، فإن الشكلية التجريبية أو التجريبية الشكلية، هي السمة الناتئة المميزة للحداثة الثانية، حداثة العقدين الأخيرين بخاصة، يستوي في ذلك النص الشعري، والنص السردي، والنص النقدي أيضا.

وقد لمعت أسماء في سماء التنظير النقدي للمناهج المعاصرة إثر تبادل الثقافة الغربية وتلاقحها الواضح من خلال التغلغل المباشر في الحياة العربية المغربية وذلك لما تتمع به البلدان المغربية من مواقع استراتيجية بينها وبين الطرف الغربي ومنها عبد الفتاح كليطو[1] ، أحد رواد الحداثة الغربية ، تميز عبد الفتاح كليطو بدراسة الثقافة العربية الكلاسيكية بمناهج نقدية أكثر حداثة

(1) عبد الفتاح كيليطو 1945 بالرباط ، تابع دراسته العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. حصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1971 ثم على دكتوراه الدولة سنة 1982. يشتغل أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. بدأ عبد الفتاح كيليطو النشر سنة 1976. له دراسات أدبية بالعلم، الاتحاد الاشتراكي، آفاق، *Arabica*, *Poétique* . أصدر مؤلفات باللغة العربية وبالفرنسية، منها: الأدب والغرابة ،الغائب، الحكاية والتأويل، كما ترجمت مجموعة من أعماله إلى العربية والإيطالية .

وتجريبا وتأصيلا بسبب انفتاحه على الأدب الغربي ومناهجه النقدية واطلاعه العميق على التراث العربي القديم. ومن أهم كتبه النقدية التي أثارت ضجة كبرى في الساحة الثقافية كتاب "الأدب والغرابة" الذي سعى من خلاله تطبيق المنهج البنيوي على الأدب العربي القديم ، دامجاً إياه بمناهج أكثر حداثية وما ترسب منه من مقصديات منهجية ومفاهيمية تشكل في مجموعها أفقاً ميتافزيقياً يحكم رؤى الفكر والوجود معاً ، وهدف مقارباته هو التأثير على ملامح هذه الواقعية الجديدة في الخطاب النقدي العربي الحديث ، وفي مقدمة ذلك زعزعة العديد من الثوابت التي يأخذ مسلكها تفريعات منهجية مفاهيمية أو أيدلوجية جعلت من النقد الأدبي سياقاً لاجترار تلك الثوابت ، مما استلزم عنه ابستمولوجياً غياب النظرة التاريخية والافتقار إلى الحد الأدنى من الموضوعية شرط كل عملٍ يراهن على التجديد ، فقد راهنت مقاربات كليطو على تحرير النقد الأدبي من العوائق الميتافزيقية تلك التي تتحكم في مجال حركيته عبر انغلاق مفاهيمي مؤسس على وصاية المعنى والمدلول المركزي للنص استناداً إلى مرجعية راشدة ، وبهذا المعنى فإن هذا الأدبي ذو الخصوصية المغايرة يعمل على تشكيل ممارسة جديدة ، تعمل على رسم مجالها وتوسيع حدوده بالانفتاح على تشكيلات معرفية أخرى .

فقد طبق كليطو المناهج النقدية الحديثة على الثقافة العربية الكلاسيكية التي أهملها الدارسون العرب المحدثون بسبب غرابة هذه الثقافة وممانعتها عن الفهم والتحليل الرصين. وكل المحاولات التي تمت لمقاربة هذه الثقافة كانت من خلال منظورات تاريخية أو إيديولوجية أو مضمونية سطحية أو من خلال رؤى استشراقية متسرعة ذات أحكام عامة ومطلقة ومتحيزة. وينقسم كتاب الأدب والغرابة إلى قسمين وكل قسم يحتوي على خمسة فصول إلى حد ما متوازية. فالقسم الأول خصصه الكاتب لشرح بعض المفاهيم والمصطلحات النقدية كالنص والأدب والشاعر وتاريخ الأدب وقواعد السرد والنوع الأدبي، والثاني خصصه لبعض التطبيقات النصية حول الثقافة العربية الكلاسيكية تفسيراً وتأويلاً (الحريري، الزمخشري، ألف ليلة وليلة، الجرجاني). يتكون عنوان الكتاب "الأدب والغرابة" من مفهومين اصطلاحين، وهما: الأدب والغرابة. فمفهوم الأدب حسب كليطو مازال يثير التباساً وإشكالاً عويصاً ما دام لا يوجد تاريخ حقيقي للأدب العربي مدون انطلاقاً من مقوماته البنيوية وثوابته الشكلية ومرتكزاته الثابتة والمتغيرة. وعلى الرغم من التعاريف التي أعطيت للأدب كتعريف رومان جاكبسون أو التعريف الذي يربط الأدب بالتخييل إلا أن هذه التعاريف ناقصة وغير كافية ما دمنا لم نضع تصورا دقيقا لنظرية الأدب ونظرية الخطابات والأجناس النوعية داخل منظومة ثقافتنا العربية الكلاسيكية. وعلى الرغم من ذلك، فالأدب يتميز عن اللاأدب بالغرابة والخرق والانزياح. فإذا كان اللاأدب أساسه الألفة والكلام العادي والأسلوب السفلي المنحط، فإن الأدب يقوم على الإغراب والإبعاد والتغريب والإبهام والإيهام والتخريب لما هو سائد ومنطقي

ومألوف. ويعني هذا أن الأدب هو الغرابة والخروج عن الألفة وماهو سائد. وكل ما يذكره الكاتب بين دفتي كتابه من مقامات وأراجيز وسرود وحكايات يحمل في طياته صور الغرابة والاندهاش والتعمية والمجاز (1).

في تعريفه لكلمة (أدب) يرى أن مفهومها اليوم قد تغير عما كانت عليه في الثقافة الكلاسيكية ، فقد كان (الأدب) بمعناه القديم يشكل نمطاً خطابياً، فيدل- عند ابن المقفع- على ما يجب التحلي به من الأخلاق والفضائل. وهو بهذا ذو صبغة تعليمية. لكن هذا المعنى تغير في عصرنا الحديث. وفي تعريفه (للنص الأدبي) يرى أن للنص مدلولاً ثقافياً، وأنه لا بد له من مفسر أو مؤول يوضح جوانبه المظلمة. والتفسير بدوره قد يصبح نصاً، ويحتاج إلى مفسر جديد... وهكذا. أما التعريف البنيوي للنص فهو "غير موجود" بسبب كثرة التعريفات، وعدم إحاطتها وشموليتها . في (قواعد السرد) يرى أن السرد لعبة، وأن التناول العلمي للسرد لا نلمسه إلا مع (بروب) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية)، على الرغم من أن بروب نفسه لم يكن يتوقع لكتابه أو لقواعده التي استنبطها هذه الشهرة وهذا الذيوع، حيث أخذ الباحثون بعده يعممون نموذجه المقترح على السرد بصفة عامة. لكن هذه الدراسات لم تجد لها صدى كبيراً في وطننا العربي، في مطلع الثمانينات، بسبب كون نقادنا يهتمون- في هذه المرحلة- بالمضمون أكثر من الشكل. ويركزون على العلاقة بين الرواية والمجتمع. وبما أن (الحكاية) مجموعة من الأحداث أو الأفعال السردية التي تتوق إلى نهاية (أو غاية)، فإن هذه الأفعال السردية تنتظم في (سلاسل) يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي. ويجد السارد نفسه، في كل سلسلة من السرد، أمام اختيارات عديدة، وإمكانيات سرد كثيرة. ولهذا تبدو حريته مطلقة حين ينقل الإمكانية من القوة إلى الفعل. لكنه مقيد بثلاث قواعد سردية هي: تعلق السابق باللاحق، وتسلسل الأحداث، وتسلسل الأفعال السردية. ففي القاعدة الأولى تتحكم النهاية بالبداية، كما تتحكم البداية بالنهاية. فالسرد يمكن أن يُقرأ أفقياً قراءة عادية من البداية إلى النهاية، كما يمكن أن يُقرأ قراءة (عالمة) بمعنى إعادة صياغة الحكاية عن طريق الاسترجاع من النهاية إلى البداية. وإذا كانت القراءة الأولى (الأفقية) تجعل القارئ يجري لاهثاً وراء الأحداث، فإن القراءة الثانية (الاسترجاعية) تحرر القارئ من وهم المشاركة الوجدانية، وترفعه إلى مرتبة المشاركة في السرد. والقائم بالسرد ملزم باحترام هذه القوانين إلى حد يمكن القول معه إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ لا السارد أو الكاتب. وخرق هذه القوانين من قبل (الرواية الجديدة) التي واكبت الأبحاث البنيوية لم يكن صدفة. وفي (ملاحظات منهجية في دراسة الأدب الكلاسي) يرى محمد عزام أن كليطو يأخذ على الدارسين العرب اهتمامهم بـ(القمم) الشعرية فحسب، دون التجول في السهول والوديان. والملاحظة الثانية هي إهمالهم (المخاطَب) أو المتلقي وانشغالهم بحياة الشاعر وحده

(1) انظر ، عبد الفتاح كليطو ، الأدب والغرابة ، دار الطليعة للنشر ، بيروت ، 1982 ، ص 0 2 .

وظروف مجتمعه السياسية والاجتماعية والثقافية (1).

أما عن منهجية كليطو التطبيقية فهي منهجية بنيوية بحتة تتجسد في توظيفه الملحوظ للثنائيات المتقابلة: النص واللانص، البر والبحر، الجد والهزل.....، واستخلاص القواعد البنائية التي تتحكم في توليد النصوص والتركيز على المعطيات الشكلية والخطابية التي تؤطر النصوص، واعتماد نظرية الأدب وخاصة في قضية التجنيس والتصنيف وقراءة الوظيفة الأدبية ومقابلاتها في النصوص المخالفة كالنص النظمي أثناء دراسة الملحمة النحوية لدى الحريري في أرجوزته. وتتجسد أيضا في رفضه لنظرية المرآة في دراسة المبدع وأثره الإبداعي، واستعمال البنيوية السردية في استقراء القواعد السردية في النصوص الحكائية والأجناس الأدبية في الثقافة العربية الكلاسيكية، ودراسة المكونات السردية كالشخصية في المقامة والوظائف السردية والفضاء الشاعري الحكائي في قصة سندباد وتجنيس المقامة. ولا يكتفي الدارس بماهو سردي، بل يلتجئ إلى استخدام البنيوية الشعرية في المقابلة بين الشعر والنظم ، والأسلوبية في مدارسة المجاز والبلاغة والاستعارة والبحث عن الوظائف البنيوية التي تؤديها الصور البلاغية (2).

ولكن على الرغم من هذا، يرى أن هناك تلفيقاً منهجياً وتعدداً في المقاربات بسبب الخاصية المقالية التي جعلت الكتاب مجموعة من المقالات المتنوعة المتفرقة التي لها مواضيع مختلفة لا يجمعها إلا عنصر الغرابة. ومن هذه المناهج التي اعتمد عليها الدارس نستحضر إلى جانب البنيوية المنهج السيميائي أثناء حديثه عن قواعد السرد حيث يستشهد بالشكلاني الروسي فلاديمير بروب،ومنهجية التلقي والتقبل كما هي عند يوسYauss أثناء تمييزه بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي، والتمييز بين أنواع القراءة: القراءة العالمة والقراءة العادية، ودراسة أثر النص على المتلقي وخاصة في المبحث الذي خصصه لأرجوزة النحو للحريري. كما استعان بالطريقة التاريخية والبنيوية التكوينية أثناء حديثه عن تاريخ الشاعر ومكانته ووظيفته في الأدب العربي القديم مقيما تماثلا بين صيرورة مكانة الشاعر والتطور المرجعي الخارجي. ونجد للمقاربة الفلسفية حضورا عندما تحدث عن شعرية الفضاء مستلهما شعرية گاستون باشلار Bachelard Gaston في مبحث قصة السندباد، والأسلوبية أثناء دراسة الصور البلاغية.

إذا، يلاحظ أن هناك تعددا منهجيا يعبر عن تنوع ثقافة عبد الفتاح كليطو وتعدد مرجعياته الفكرية والتطبيقية. ومن بين هذه المرجعيات نذكر الشكلانية الروسية ورواد البنيوية والسميوطيقا ككلود بريموند وتودوروف ورولان بارت وغريماس وجيرار جنيت

(1) محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية ص 64 .

(2) انظر ، جميل حمداوي ، المنهج النقدي في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو ، جريدة الحوار المتمدن ، العدد 1767 ، 2006/12/17 .

وريفاتيروباختين وفيليب هامون و جاكبسون وبرينس... علاوة على المرجعية الفلسفية أثناء استشهاده بگاداميرr وبول ريكور وفوكو وديريدا ومحمد أركون.. وتمثل نظرية التلقي كما عند ياوس صاحب نظرية جمالية التقبل، ورواد نظرية الأدب والأجناس كما عند تودوروف وفييتور ووات. وقد طرح الكاتب في كتابه مجموعة من المصطلحات والمفاهيم النقدية كالنص والأدب والوحدة العضوية وتاريخ الأدب ومفهوم الشاعر ومفهوم الفرد المبدع والجنس الأدبي ومفهوم البلاغة ومفهوم الأسلوب وطبيعة المتلقي ومفهوم المرآة وشعرية الفضاء ومفهوم السرد والمتتالية السردية ومفهوم الشخصية و مفهوم الوصف ومفهوم السرد وقواعده وتجنيس المقامة والحكاية والمنظومة النحوية ... وهذه المفاهيم حديثة التناول والدراسة ، وقد أحسن الكاتب في تبسيطها وشرحها وتوضيحها بطريقة إجرائية تطبيقية تعليمية وديداكتيكية على الرغم من كون بعض هذه المفاهيم قد تجاوزها النقد العربي المعاصر، ومن هنا لابد من ضرورة موقعة هذه المقالات في سياقها التاريخي، وبالضبط في السجال الثقافي والمنهجي في فترة السبعينيات من القرن الماضي[1].

إذاً من خلال ما تقدم في تحصيل عبد الفتاح كليطو يتضح لدينا أنه سعى جاهداً لدمج التراث العربي الأصيل في خليط من النظريات الحداثية توسدها كتابه ومعظم دراساته ‘ وذلك بديهي لأنه عايشها وامتزجت رؤيته النقدية بها فآثر أن ترصع كتاباته بشكل حداثي فريد يتضح للمتلقي الواعي لتلك المناهج مدى توسعه المفاهيمي والإجرائي للنص المحكي والخطاب النقدي .

*****

(1) انظر ، جميل حمداوي ، المنهج النقدي في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو ، جريدة الحوار المتمدن ، العدد 1767 ، 2006/12/17

خامسًا_ محمد بنيس وبيان الكتابة

قبل بنيس*، كان أدونيس قد نبه إلى ضرورة افتتاح قارة الكتابة في الثقافة العربية، وهذا منذ دبج " بيان من أجل كتابة جديدة " أواسط سبعينيات القرن الماضي ؛ فقد لاحظ أن سؤال الإبداع، اليوم، يفترض البدء بتحطيم أسس إستيطيقا المشافهة والخطابة التي عاشت عليها الثقافة العربية طويلا، وكانت تقوم على جذر ثقافي عميق: هو التسليم بأسبقية المعنى على الكتابة. يرجع هذا، كما هو معروف، إلى دوام سيادة البداوة بوصفها بنية سوسيو- ثقافية لم تخترقها ولم تنتصر عليها قيم المدينة والحاضرة على مستوى القيم والرموز، نظرا لتحالفها مع المنحى الديني التقليدي الذي ساد. لقد كانت الثقافة العربية، بهذا المعنى، ثقافة المسبقات والمتعاليات التي تضمن تكرار المعنى الموجود والمكرس من طرف السلطة الإيديولوجية، ولم تكن ثقافة المغامرة بالمعنى الكياني العميق. ولكن بما أن " الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم " كما يعبر أدونيس، فإن الخروج من زمن الخطابة إلى زمن الكتابة يتطلب قلبا للكثير من القيم المكرسة، وانقذافا في آفاق الحداثة بوصفها خروجا من نظام الفكر القائم على أسبقية المعنى إلى النظام القائم على عذرية العالم: عالم الخارج وعالم الدخيلاء على السواء. يجب أن يتأسس المجهول بوصفه بعدا من أبعاد الوجود والكينونة، ويجب أن يكتسب السؤال شرعيته في الثقافة العربية الراهنة، خارج ما تكرس في ثقافة اليقين الموروثة، والتي تأسست على أحادية النظر وعلى سلطة المرجع النصي النهائي الذي تغدو معه المغامرة الفكرية شيئا نافلا، إن لم تكن جرما يدان [(1)].

يأتي " بيان الكتابة " لمحمد بنيس ضمن نفس السياق الثقافي / النقدي، محاولا تدشين عهد فكري وأدبي / جمالي يتماشى مع قيم الثقافة السائدة، محتضنا لحظته الحضارية في تحولاتها المعرفية والتاريخية، ومنفتحا على أسئلة الإبداع التي تطال المهمش والمنسي والمكبوت. إنه بيان أراد التأسيس لمشروعية الكتابة بوصفها مغامرة تنهي زمن الجاهز المعرفي والجمالي،

* محمد بنيس شاعر مغربي ولد بفاس 1948م. تابع دراسته العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس حيث حصل على إجازة في الأدب العربي سنة 1978م ، نشر قصائده الأولى سنة 1968، وفي 1969 نشر ديوانه بعنوان "ما قبل الكلام ."أسس سنة 1974 مجلة "الثقافة الجديدة" التي لعبت دوراً حيوياً في الانفتاح على التجارب الأدبية والفنية والفكرية الجديدة في الثقافية المغربية وعلى أهم التيارات الإبداعية والفكرية الأوروبية، والفرنسية منها على الخصوص. وقد تم منعها في 1984 بعد أن صدر منها ثلاثون عدداً. وعلى إثر منع المجلة، أسس مع أصدقائه محمد الديوري وعبد اللطيف المنوني وعبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، التي تميزت بتوجهها التحديثي في الثقافة العربية .انظر ترجمته من موقع الموسوعة العربية الحرة . شبكة ويكابيديا المعلوماتية ، http://ar.wikipedia.org/wik

(1) انظر ، جمال شحيد ، خطاب الحداثة ، ص 351 .

وتسدل الستار على كوميديا العالم المغلق في المدونات الإيديولوجية القائمة على استبدادية الحقيقة الواحدة، وهذا من خلال السفر في بياض العالم وبياض اللغة وقد ردت أبجدية عذراء منفلتة من أثقال ذاكرة المعنى الشائخ (1).

إنه يحاول أن يقدم مبررات لكتابة البيان الشعري، وذلك للتحول الذي طرأ على الشعر والثقافة بصورة عامة بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية، وان كانت دعوة بنيس دعوة لكتابة بيان شعري مناطقي"المغرب تحديداً " فان هذا لا يخرجه من دائرة كتابة البيان الشعري العربي، والدعوة هنا دعوة للنهوض بواقع الشعر المغربي الذي يجده بنيس لم يتوافر على قراء ونقاد ينقلونه إلى فضاء جديد، وإذا كان بيان الكتابة يقسم إلى ثلاثة حدود عني الأول بالتعريف بالشعر المغربي وكتابة تاريخ له، وهو عمل تنأى عنه البيانات الشعرية، بوصفها تنأى بشكل أو بآخر عن الدخول في فضول لا يمس العملية الإبداعية، فضلاً عن إن تاريخ الشعر عند بنيس قد التزم المنهج التقليدي في ربط الأدب بالحقبة السياسية مع حركة التحرر الوطني في الريف بقيادة الأمير محمد عبد الكريم الخطابي، بدأ تفجير بنية الشعر المغربي التقليدي، وظهور بنية مضادة في آن. التحرر بدل الاستسلام، الجموع بدل المفرد، الوطن بدل السلطة من هنا كان الحد الأول في بيان الكتابة يمثل شهادة لشاعر يقدمها عن تاريخ شعري مغيب، وهناك فرق لا يخفى على المتلقي عن طبيعة الشهادة وخصوصية البيان، فالشهادة تفترض مسبقاً الانحياز إلى أمور قد لا يكون الشعر أهمها، فالشهادة تنحاز أحيانا للدفاع عن واقع مأزوم عاش الشاعر تجلياته، كما أنها تعبير مباشر عن الأشياء التي لها مساس مباشر بحياة الإنسان ولا تختص بالمبدع، في حين يقف البيان مبرزاً خصوصية فنية تتعلق بمفهوم كتابة شعرية تتجاوز القوالب الجاهزة، البيان نظرية مصغرة في الشعر، فضلاً عن أن الشهادة تكون ذات رؤية متفقة إذا هي صدرت عن مبدع عربي فلا فرق نوعيا بين الحدث السياسي بين مغرب الوطن العربي ومشرقه وإنما هي فروق كمية. غير أن طبيعة الحد الأول قد ظلت منساقة إلى طبيعة السلطة بمعناها الأحادي وليس ما أراده "فوكو " منها من أنها تمثل انساقاً مختلفة، أو إن الشعر كان دوماً يحاول التحليق خارج دائرة الصدق، تلك الدائرة التي وجدت الأنظمة العربية ضرورة امتلاكها، وإذا كان بنيس يرفض أن يكون بيانه ممثلا لجيل معين، فانه يقع في هذا الانتماء الجيلي الذي أرغمت الثقافة العربية مثقفيها على الدخول فيه. وإذا كان الحد الثاني من بيان الكتابة يعلن"علينا أن نغير مسار الشعر، هذا ما كانت تعلنه الدواخل، وهي تواجه جملة من النماذج القليلة التي كانت تنشرها الصحف والمجلات المغربية. أن نغير مسار الشعر معناه أن نبني النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار. أن نؤالف بين التأسيس

---

(1) محمد دلباني ، نقد بيان الكتابة وانهيار المتعاليات ، صحيفة المثقف ، الرباط ، العدد1114 ، 2009/7/20 ، ص 6 .

والمواجهة ". البيانات 72. فان هذا الإعلان إيذان ببداية البيان ونهاية الشهادة، فالشهادة وعي بالموجود في حين ان البيان تأمل في المجهول [1].

وفي السياق ذاته،يرى محمد بنيس، ان على الكتابة كيما تتعمد بماء الحداثة وتنخرط في معمعان المواجهة والتأسيس، ان تقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية يستعرضها على النحو التالي:

- آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة.

- تدمير القوانين العامة.

- تدمير سلطة اللغة.

- تدمير التراتب المانوي.

- تدمير النحوية داخل النص.

- تدمير السيادة.

- تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص.

- تدمير استبداد الحاضر.

أما عن خصائص وصفات وغايات النص الحداثي المقترح، بعد هذا المسلسل التدميري البدئي، فهي حسب تعبيره واستعراضه أيضا:

- توق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهرتها.

- الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته.

- نقل اللغة إلى مجال الغواية والمتعة.

- الوصول إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.

---

(1) انظر، محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، السنة 5، 1981.

– زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، انه النفس، انه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها.

– ومن ثم، فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص [1] .

يمكن القول إن محمد بنيس قد قرأ أدونيس بصورة جيدة، غير أن هذه القراءة جعلته أسيرا للطروحات الآدونيسية، وهو بصدد تقديم عمل يميز طروحاته، وذلك ما أكده "عصام العسل" فقراءة بنيس لأدونيس لا تعني أنه تمكن من مجاوزته، لأن أدونيس يعد لحظة فاصلة في تاريخ الشعر العربي الحديث وفي تاريخ فهم النص في وقت واحد، بل يمكن للقارئ أن يضع معجماً خاصاً للكتابات الأدونيسية النثرية قد لا يكون نثراً تماماً لأن الكتابة الأدونيسية تعتمد في أصلها على التكرار بصيغ مختلفة كما تعتمد في جانب آخر على تقديم الخطاب بأشكال مختلفة جداً، ومضامين محدودة تماماً، وإذا أضفنا إلى ذلك محاولة أدونيس المحافظة على طروحاته التي قدم بها ديوان الشعر العربي والذي صدر بعد ذلك على شكل كتاب"مقدمة للشعر العربي" لوجدنا أن فهم العملية الشعرية عند أدونيس ظل أصوليا– بمعنى محاولة الحفاظ على الأصول التي قدمت له فهماً مغايراً للنص الشعري– ويلحظ في الحد الثاني لبنيس لجوؤه إلى عدد من القواعد التي يعتقد بضرورتها في مجال التحول الشعري والقواعد هي"مغامرة، نقد، تجربة وممارسة، تحرر" تلك القواعد التي يشوبها بعض الخلط المتأتي من تسرب لغة أدونيس الملغزة، فلا حرية لكتابة بنيس بعيداً عن الكتابة الأدونيسية، فالمغامرة هي القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه، ولا معنى للنمو خارج التحول، يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات"الطرح من كتاب الثابت والمتحول" الابتعاد عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم"ما يتعلق بكتاب الصوفية والسوريالية" أو قوله في التحرر"هناك من يعتقد أن مجرد كتابة نص تحرري يؤدي بآلية مباشرة إلى إحداث التحول في الواقع العيني"،"رأي أدونيس في شعر المقاومة من كتابه زمن الشعر" إلى غيرها من الآراء التي يبثها بنيس في بيانه مما جعل بيانه مجرد تكرار للمقولات الأدونيسية، تلك المقولات التي وظفها أدونيس في كتاباته النثرية بدءاً بكتابه"قضية باسترناك" وليس انتهاء بسيرته الشعرية/ الثقافية"ها أنت أيها الوقت" كما أن هناك ظاهرة اهتم بها بنيس كثيراً، فهو طالما أكد إعجابه الشديد بأدونيس مما جعل هذا الإعجاب

---

(1) محمد بنيس ، بيان الكتابة مجلة الثقافة الجديدة ، العدد 19 السنة 5، 1981.

يتسرب بصورة واضحة تماماً إلى بيان بنيس الشعري، ذلك البيان الذي يفترض أن يكون ممثلاً خالصاً لكاتب البيان وليس مجرد صدى لمبدع آخر [1].

إن هذا المنحى النقدي عند محمد بنيس، كما رأينا، ينخرط في مجالات الاختراق التي يتيحها النقد الثقافي الشامل بوصفه حفرا في أسس الوعي والممارسة السائدين في الثقافة العربية، تمهيدا للخروج من زمنها القائم على المرجعية الماضوية وعلى المتعاليات التي زجت بها في معتقل التكرار وأخضعتها لاستبداد الذاكرة. إنه المنحى النقدي العام الذي تأسس على النقد الجذري لنظام الحقيقة الراسخ، منفتحا على المنظورية والنسبية وتلاشي المركز. " نعلم أن ليست هناك حقيقة ولكن هناك حقائق، وأن ليست هناك مقاربة، ولكن هناك مقاربات متعددة لحقائق متعددة" يقول بنيس. من هنا، حاول هذا المنحى النقدي التأسيس لثقافة تفتح المعنى على التعدد والاكتناز بالاحتمال، وتفتح أفقا لفاعلية الإبداع بوصفه تحررا من سلطة الأصل والتمركز اللوغوسي وميتافيزيقا الصوت، وهو ما يجد تحققه الأبهى في الكتابة. الكتابة هجرة إلى زمن مغتبط بتلاشي المتعاليات: هكذا تكلم محمد بنيس[2].

من خلال ما تقدم من طروحات بنيس النقدية في بينه المزعوم ، نستنتج أنه رافض بكل معنى الكلمة لكل ما هو موروث أو تقليد ، سيما القصيدة العربية العمودية ، وذلك إما تماهياً للغرب وافتتاناً به أو محاولةً منه إيجاد حيزٍ في مجال الحركة الشعرية المعاصرة في المغرب ، وذلك بعد أن كانت الحركة الأدبية في المغربٍ مغيبة وبعيدة عن أختها المشرقية في فترة ما قبل السبعينات ، ولكن الباحث يستدرك على هذا التصريح الخطير فيرى أنه لا يصدق إلا على شعر الستينات. وغياب التعريف النظري للشعر نتيجة كون الخمسينات في المغرب مرحلة تحولات ومجابهة ضد المستعمرين. وبعد أن تحقق الاستقلال بدأ الشعور بالخصوصية والتفرد.

وقد وضع الباحث خمسة حدود للمجال الشعري أجملها لنا الناقد محمد عزام في دراسته لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب نقلاً عن بنيس و هي:

1 ـ **الظهور المتأخر للشعر المعاصر في المغرب،** حيث انبثقت حركة الشعر العربي المعاصر في أول أمرها بالمشرق بعد الحرب العالمية الثانية، في الوقت الذي كان فيه المغرب ما يزال يقف على عتبة الحركة الرومانسية. ولم تهب رياح الشعر الحر على المغرب إلا بعد عام 1957 على شكل تفتيت للإيقاع تبعه تغيير في قوانين البعد البصري للنص الشعري.

---

(1) انظر ،أدونيس ، بيان الحداثة ، مجلة كلمات ، البحرين ، 1993 ، العدد الأول ، ص 20وما بعدها ، وانظر، عصام العسل ، البيانات الشعرية بين التأصيل والاختلاف ، جريدة الصباح ، عدد تاريخ الأربعاء ، 9/مارس 2009/

[2] محمد بنيس ، بيان الكتابة مجلة الثقافة الجديدة ، العدد 19 السنة 5، 1981. وانظر محمد بنيس

وهذا الظهور المتأخر للنص الشعري المغربي أنتج عقدة نقص تنص على أن كل قصيدة ترد من المشرق هي قصيدة ذات قيمة فنية عالية، وأن كل قصيدة مغربية معاصرة هي أدنى مستوى. وأخذ المغاربة على المشارقة عدم اهتمامهم بالنتاج الثقافي المغربي وتعريفهم به. والواقع أن التقصير لا نراه من المشارقة إزاء نتاج إخوانهم المغاربة، وإنما هو من القوانين الجمركية بين الحدود الإقليمية التي تعامل الكتاب كسلعة تجارية، وتمنع وصول الكتاب المغربي إلى المشرق. إضافة إلى أن المغرب قبل السبعينات كان مجرد مستهلك للنتاج الثقافي المشرقي، وكان إبداعه محدوداً. ولكن بعد السبعينات، وبعد أن ترسخت في المغرب الأجناس الأدبية، وأثمرت المثاقفة مع الغرب، أبدع المغرب نتاجاً ثقافياً أصبح فيه رائداً للمشرق ذاته؛ في الفكر (عبد الله العروي) وغيره، والفلسفة (محمد عابد الجابري) وغيره، والرواية (عز الدين التازي) وغيره، والمسرح (عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي) وغيرهما، والنقد الأدبي (محمد برادة، ونجيب العوفي وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد مفتاح)، وغيرهم، والشعر الحر (عبد الكريم الطبال) وسواه... وبهذه النهضة الثقافية القومية كاد المغرب يقود الوطن العربي ثقافياً [(1)].

2 ـ حركة الشعر المغربي المعاصر هي حركة أفراد وليست حركة مدرسة.

والسبب فيما يراه الباحث هو تلمذة المغرب للمشرق، وأن الشعر المعاصر في المشرق نفسه كان أيضاً حركة أفراد لا مدرسة، فمن المعروف أن الصراع كان دائراً بين نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب حول ريادة الشعر الحر في العراق، وأن صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي كانا منفردين في مصر، وأن أدونيس كان منفرداً في لبنان. وكذلك كانت الحال في المغرب.

3 ـ **الضعف في كمّ الشعر المغربي المعاصر**، وهو أمر واضح نتيجة استقراء ثماني صحف نشرت نصوصاً شعرية خارج الدواوين. وهذا يدل على أن الشعر ما يزال هواية لدى الشعراء، وأنه لم يصبح همًّا واحترافاً بعد. ولعل الوضعية الصعبة بالنسبة للنشر في المغرب أسهمت أيضاً في ضعف كمّ الشعر المغربي المعاصر.

4 ـ **ضعف النقد وضآلته وعدم قيامه بدوره الفاعل في تنشيط الحركة الشعرية المعاصرة في المغرب والتنظير لها.** فقد كان مجرد عرض صحفي سريع، أو تقليدي.

---

(1) انظر ، محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص 285 . وانظر محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت 1979 ، ص 79 .

5 ــ **التردد بين اليمين واليسار**، بسبب التبدلات الخطيرة في الوعي الاجتماعي، والتي حدثت بعد استقلال المغرب، فقد خرجت بعض القصائد على السلطة البلاغية، وتجمّع شعراؤها حول مجلة (أقلام) المغربية التي يمكن اعتبارها لعبت في الحركة الشعرية المعاصرة في المغرب دوراً شبيهاً بالدور الذي لعبته مجلة (الآداب) البيروتية بالنسبة لحركة الشعر الحر. كما نشير إلى ما كانت تنشره جريدة (العلم) في ملحقها الثقافي. وهذا من المفارقات؛ إذ أن جريدة (العلم) كانت لسان حال حزب الاستقلال الوطني الليبرالي، إلا أن المفارقة تزول عندما نعلم أن الحزب في تلك الفترة (1964 ــ 1975) كان في صف المعارضة خارج السلطة.

في الباب الثالث والأخير لظاهرة الشعر المعاصر تحدث محمد بنيس عن (المجال الاجتماعي والتاريخي) الذي تمّ فيه الإبداع الشعري المغربي المعاصر، فرأى أن البنيات الثلاث: البنية الشعرية، والبنية الثقافية، والبنية الاجتماعية والتاريخية متكاملة ومتفاعلة فيما بينها: فالقراءة الداخلية للمتن الشعري تقدم لنا خطوة نحو (فهم) القوانين المتحكمة في وجود هذه البنية الداخلية. وهذا الفهم يحتاج إلى (تفسير) يتعيّن التماسه في البنية الثانية/ الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً إذا لم نصل إلى البنية الثالثة/ الاجتماعية والتاريخية التي تمكننا من القبض على المفاتيح الحقيقية في تفسير العمل الأدبي.

ويرى الباحث أن ما يميز المنهج الاجتماعي التاريخي هو نقده العنيف لنظرية (الإلهام) التي تزكي التفسير الميتافيزيقي للعمل الأدبي، وارتباطه بالتحليل الموضوعي لطبيعة العمل الأدبي التي هي اجتماعية في نهاية التحليل. ومن ثم فإن من مزايا الفكر الجدلي مقولة أن المبدع للثقافة والفكر ليس فرداً وإنما هو الفئة الاجتماعية المحددة تاريخياً واجتماعياً، يقول غولدمان: "إن الفرد، هذه الوحدة الفاعلة والمنبنية التي تسمح بمعرفة ذات دلالة، لعمل ما، ليس فرداً، وإنما هو حقيقة فوق فردية، إنها فئة اجتماعية متميزة تتعارض مع فئات اجتماعية أخرى".

وظاهرة الشعر المغربي المعاصر هي تجسيد لوعي تاريخي محايث لوعي طبقي: وعي تاريخي لأنها تمثل الوعي الأكثر تقدماً في المرحلة التاريخية التي وجدت فيها، ووعي طبقي لأنها تطرح مشاكل وحلول طبقة اجتماعية محددة تاريخياً. وعلى هذا فإن العمل الأدبي هو كل متكامل ومتجانس، يتوفر على وعيه الخاص، وعلى فرادة رؤياه للعالم، يقول غولدمان: "كل عمل عظيم يتضمن رؤية للعالَم موحدة تنظم جملة معانيه. ومن أجل أن يكون هذا العمل عظيماً ينبغي أن نقدر على إيجاد أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة داخله، والمقهورة من شرف الرؤية التي تؤسس وحدة العمل" ([1]).

---

(1) انظر ، محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص286 .

إذاً بعد المرور على أهم الأعمال التي طرحها المنظرون العرب في بداية اتباعهم للمناهج الحداثية الغربية ، نجدهم حاولوا توطيدها بشكلٍ أو بآخر بغية الترويج لها إثر المثاقفة النقدية والأدبية المباشرة لهم ، بالإضافة إلى أنهم قدموها للقارئ العربي كموضة تسري في العصر الحديث ، إذ يجب على الكل أن يسايرها ويواكب تطورها بشكلٍ أو بآخر، لقد اكتفينا بالمرور على أعمال تلك الأسماء والتي كانت تتقلد منصب الصدارة في التوطيد للمناهج الغربية الحداثية ، والأسماء بعدهم توالت وتعددت للتسابق الملحوظ في الماراثون النقدي الذي يطرح مثل القضايا التي طرحوها بشكلٍ أو بآخر ، ومنهم على سبيل الذكر لا الحصر ، يمنى العيد ، محمد مفتاح ، حميد الحميداني ، عبد الملك مرتاض ، جابر عصفور وغيرهم كثر من حصلوا ولا زالوا يحصلوا في المجال النقدي والأدبي في طروحاتهم التي ملأت المكتبة العربية الحديثة بها ، وللقارئ الواعي حق القبول أو الرفض لها ، والقبول هنا نوعان ، إما قبول منقاد متبع دون توجه واعي لما لها من خطورة على ملحوظة على التراث الأدبي المعهود لدينا منذ زمن الأسبقين الذين مهدوا لنا سبل التعريف بمناهج التحليل الأدبي والبلاغي للنص المحكي ، أو القصيدة المنسوجة على منوال التقليد الأصيل (العمودية) وحتى قصيدة التفعيلة فلها جماليات وخصوصية إبداعية تعلمنا منهم فك مغاليقها بشكلٍ سلس دون تعقيد أو إجراءات صارمة تقحم علينا بشكلٍ أو بآخر من تلك المناهج المتبعة ، وإما قبولٌ حذر يتعامل معها بطريقة إجرائية واضحة المعالم بعيدة عن التعقيد والتماهي وراء الطلاسم التي تبعدنا عن المضمون وتشغلنا بالشكل ذلك الشكل الذي افتتن به الغرب وتناسوا صاحبه وتجربته الإبداعية ومحيطه الاجتماعي وكل ما يربطه بنصه ، فعلى الرغم من وجود تلك الأسماء إلا أن هنالك في الجهة المقابلة لهم أسماءٌ أخرى لمعت لدى القارئ العربي بكتاباتهم التي تجلو الغمامة عن عيون القراء وتزاجه الآراء النقدية المغلوطة والمتمسكة بتعنت شديد للمناهج الغربية بما تحمله من مفاهيم ومعتقدات ، ومنهم ، الدكتور عبد العزيز حمودة ذلك الناقد الواعي لتراثه الأصيل والرافض لكل عمل يقصي التراث والعقل العربي من صفحة التجديد والمعاصرة ، وقد تمثل رفضه في طروحاته الجادة وأسلوبه المقنع في المرايا المحدبة ، المرايا المقعرة ، والخروج من التيه ، الذي تحدث من خلاله باستفاضة عن الأزمة النقدية التي واكبت البنيوية إبان ظهورها ، ودخول القاريء في تيه محتوم إذ فرق بين تيه البنيوية المحدد (سجن اللغة) والتيه التفكيكي الا متناهي ([1]) .

وكذلك أيضا تتجلى المواقف المناهضة لأفكار المناهج الغربية لدى العلامة المصري عبد الوهاب المسيري في كتابه الجاد فكر حركة الاستنارة وتناقضه ، والعلمانية تحت المجهر ، وغيرها من الكتب التي كانت تكشف لنا سر العداوة بين الغرب والشرق وما تجلبه من معتقدات ملغومة اندست

(1) انظر ، عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، عالم المعرفة ، الكويت 2003 ، ص 220 .

في عقل المفكر العربي ، كذلك الدكتور عدنان النحوي وكتابه الأسلوب والأسلوبية بـــين العلمانيـــة والأدب الملتزم ، والتي حاول من خلاله توضيح خطورة تلك المنـــاهج علـــى العقيـــدة الإســـلامية ودعوته الصريحة لنبذها ومحاولة ايجاد نظرية ملتزمة تتعامل مع الأدب بشكل سليم موجه بين أثـــر الهوية العربية عليها ، وغير هم كثر من ساهم في التنيه لمدى خطورة تلك المناهج ، لكن نعـــود ونكرر أن الخيار يبقى مفتوح أمام الناقد والقارئ الواعي لتلك المناهج . ليست كلها مغلوطة ، وإنما بها أفكارٌ تتماشى وذوقنا العربي ، وبها استراتيجيات في التحليل إلى حدٍ ما واضحة وتشبه نظريات الأقدمين ، والقارئ والكاتب الفطن هو الذي يحاول أن يزاوج بين الحداثة والأصـــالة ، بـــشرط ألا يخل ذلك بالمفهوم أو المعتقد ، وكي لا يقال عنا أننا شعبُ أصـــوليُ ، يـــرفض التجديـــد ومواكبـــه العصر ، ويجنح دائماً نحو الانعزال والتقوقع في بوتقة الماضي ، فالمعاصرة الأدبية والنقدية باتـــت لزاماً علنا وتلاحقنا في أغلب حياتنا اليومية ، في الصحف والمجلات والكتب ومقاعد الدراســـة ، لا نقدر أن نفلت من قبضتها ، ولكن يجب علينا توسيع هذه القبضة كـــي تـــتلائم وحجمنـــا العقائـــدي والفكري ، وكي لا تخنقنا فنصبح عاجزين عن الخلاص منها .

*****

الخاتمة

ملخص الدراسة

قدمت هذه الدراسة والتي جاوزت صفحاتها المائتي و خمسين صفحة المسيرة النقدية المعاصرة عند الغرب والتي مرت بمحطات متنوعة تعرفنا من خلالها على الأصول المرجعية التي انبثقت منها تلك المناهج ، وأول ما تحدثنا عنه هو الظروف التي ساعدت على بزوغها في سماء الفكر الحداثي ، إبان فترة الستينات ، والتي كانت تشهد صراعات فكرية وأيدلوجية ساعدت على وجود مناهج بديلة أرادت الفكاك و الانعتاق من قيود تلك الصراعات والتي كانت مسيطرة على كل النواحي الحياتية في تلك الفترة .

في الفصل الأول قامت الباحثة بالتأصيل المفصل للبنيوية وما انبثق عنها من اتجاهات ، فقد استعرضت أعلام البنيوية ولخصت أفكارهم وأهم منجزاتهم ، فكانت في كل مرة تتعرض لنفس الإشكالية وهي تغييب المؤلف والتعامل مع النص بحسبانه مجرداً من أي شيء ممكن أن يؤثر على بنيته الداخلية .

وفي الفصل الثاني استعرضت الباحثة مناهج ما بعد البنيوية والتي ظهرت على أنقاضها ، وكيف بسطت نفوذها على الساحة الأدبية والنقدية ، وكان ذلك بقيادة الفرنسي جاك دريدا (عراب) التفكيكية ، والتي ظهر على شاكلتها مناهج تأويلية متعددة أرادت الخلاص من سجن اللغة والهروب نحو اللا محدود ، ففتحت بذلك المجال لسلطة القارئ وسمحت له بالابحار في المتاهة النقدية ، وأيضاً واجهتها في تلك الدراسة نفس الاشكالية المعهودة ، إقصاء المؤلف عن نصه ، والتعامل المجرد مع الدلالات وفتح المجال أمام التأويلات المتعددة والمختلفة من متلقٍ لآخر .

وفي الفصل الثالث والأخير وهو التحصيل العربي لتلك المناهج ، تعرضت الباحثة للمسيرة الحداثية عند العرب في فترة الستينات وما حصدوه من الغرب ، إذ نتج عن هذا التحصيل ظهور أهم حركة حداثية في الوطن العربي على الساحة النقدية والأدبية ، وهي مجلة (شعر) وقد لخصت الدراسة أهم ما جاءت به تلك الحركة من أفكار ورؤى منبثقة من الفكر الغربي المتحرر والمتمرد على كل الأعراف والمعتقدات والأصالة الموروثة جيلاً بعد جيل .

أيضاً استعرضت أهم خمسة نماذج حداثية وبوادر منتوجهم النقدي والذي جاء نتيجة المثاقفة الغربية ، والاهتمام الملحوظ ببريق المعاصرة وتوهجها لينصب ذلك في أعمالهم وهم : صلاح فضل ، كمال أبو ديب ، عبد الله الغذامي ، عبد الفتاح كيليطو ،ومحمد بنيس ، وفي الجهة المقابلة تعرضت الباحثة لأسماءٍ كان لها موقفٌ واضحٌ من الحداثة العربية وما استقته من منابع الغرب من أفكارٍ غامضة تسربت من بين أيدينا كزئبقٍ يصعب الامساك به بأي شكل من الأشكال .

Summary of the study

Probably familiar with this study (beyond the structural Indigenization between Western and Arab receivable) may find it strange that idea on the basis of critique and criticism in my view of this study which is more than two hundred and fifty pages, may shed light on contemporary monetary march in the West has experienced a variety of plants We got to know where the assets of reference from which it derives the curriculum, beginning with the circumstances which helped to emerge in the sky of modern thought, during the period of the sixties, which was in conflict with intellectual and ideological helped the existence of alternative methods of disintegration and wanted to break free from the constraints of those conflicts which were control of all aspects of life in that period.

In the first chapter the researcher has a detailed explanation of the structural and emerged from the trends, the flags were reviewed and summarized the structural ideas and the most important achievements were in the time exposed to the same problem which is the absence of copyright and dealing with the text as if devoid of anything that can affect its internal structure .

In chapter II, the researcher reviewed the curricula of post-structural and which appeared on the place, and how to spread their influence on the literary and critical, and that was led by Jacques Dreda (godfather) disassembly, which appeared on the interpretation of multiple platforms like it wanted to escape from the prison of language, to escape towards the non-limited, This opened the way for the reader the power and allowed him to sail in the maze, critical, and also faced the same dilemma that study the historical exclusion of the author of the text, and deal with abstract signs and open the door to multiple and different interpretation of the recipient to another .

In the third and final chapter, a collection of those Arab curricula, a researcher at the date of the march of the Arabs in the sixties and acquired from the West, resulting in the emergence of the most important achievement of this modern movement in the Arab arena and literary critic, a magazine (poetry) has summarized the most important study What came of that movement of

ideas and insights are derived from the Western liberal thought and rebel to all customs, beliefs and tradition inherited from generation to generation. Also reviewed the five most recent models and signs of their product, which the critic was the result of the entry of Western culture, and remarkable attention to contemporary and soulful shinning forth to be kindled in their presentations: Salah Fadl, Kamal Abu Deeb, Abdullah Alghuthami, Kilaito Abdul-Fattah, Mohamed Bennis, on the other side, the researcher came of the names have had a clear position of the modern Arab and bibliography of the sources of Western ideas of the mysterious leak of hand Kzibak difficult to hold him in any way.

أهم النتائج :

وفي نهاية هذه الدراسة توصلت الباحثة لعدة نتائج أوردتها من خلال السياق البحثي ،وقد عقبت عليها في كل مرة كانت تتعرض لها ،إذ وضحت الباحثة أهم حركة حداثية مر بها القرن العشرين وما صاحبته من إشكالات و تعارضات وضعت الناقد الغربي والعربي في مأزق الخلاص من المتاهة النقدية التي ظل يواكبها في لهثٍ مستميت والجنوح اللافت لها بغية التطور والارتقاء النقدي والأدبي .

1. كشفت الدراسة أهم الحركات النقدية التي صحبت البنيوية في كل اتجاهاتها ، وما دعت إليه من فكرٍ غامضٍ يقصي الذات عن ذاتها والمبدع عن إبداعه ، وقد كان ذلك واضحاً في كل اتجاه بنيوي ينبت من تلك الشجرة المتفرعة في كل الجوانب الحياتية ، وقد ظلت تراودهم تلك الفكرة حتى بعد انهيارها وتلاشيها .
2. سعت الدراسة إلى إبراز أهم أعلام الفكر البنيوي وأهم ما نتج عنهم من معتقدات صاغوها بشكلٍ منهجيٍ لتمثل منظومة فكرية صارمة يجب أن تطبق كتميمة تلازمهم في كافة المجالات .
3. بينت الحركة الشكلانية والألسنية ودورها الواضح في التأثير على الدرس الأدبي والنقدي ، وقد وضحت القواعد الألسنية التي انبثقت عنها كل المنظومات الأدبية والنقدية سعياً لتحديث الخطاب الأدبي والنقدي ، وفي كل مرة تكتشف هذه الدراسة هيمنة السجن البنيوي على اللغة ودلالاتها .
4. وضحت سبب انهيارها وضعفها سيما لم تكمل العقد من الزمن ، وذلك يرجع إلى الضيق ذرعاً من الاستبداد البنيوي والذي جاء في بداياته يحمل فكر الخلاص من كل الحركات الأيدلوجية التي قيدت الغرب بنظمها المعقدة الواضحة ، فكانت البنيوية تسلك نفس المسلك هذا ما ساعد على سرعة انهيارها و ضعفها في كل المجالات وقد كان ذلك باعترافٍ صريحٍ من مروجيها والذين حوّلوا فيما بعد مسارهم النقدي باتجاه حركات ما بعد البنيوية .
5. كشفت الدراسة أهم حركة نقدية وفكرية ظهرت على أنقاض البنيوية وبسطت نفوذها بشكلٍ ملحوظ على الساحة النقدية ألا وهي : التفكيكية وما نتج عنها من إفرازات منهجية واتجاهات نقدية سعت إلى نبذ كل الأعراف النقدية المعمول بها وأطلقت العنان للنص وقارئه في تشكيل الخطاب النقدي والأدبي بدعوى الانعتاق والتحرر من كل النفوذ المهيمنة على النص وأهمها التقليد والتراث والبيئة المحيطة بالنص .
6. ألغت تلك المناهج دور المؤلف في نصوصه ، وقامت بتمجيد المتلقي وفتحت له الباب على مصراعيه للتعامل مع النصوص الأدبية بشكلٍ حر دون أي ضوابطٍ أو قيودٍ قد تخل

في نظرهم بتوازن النص المحرر ، والذي يسمح بشتى التأويلات وكافة التوقعات التي قد تكون راسخة في ذهن المتلقي سيما أنها تتغير من وقتٍ لآخر .

7. بينت الباحثة في الدراسة موقفها الواضح من تلك المناهج وما جاءت به من أفكار تزعزع الثوابت النقدية الأصيلة والتي رافقت الدرس الأدبي والنقدي الذي تفلت من بين أيدينا نظراً لاستشراء تلك المناهج كاستشراء النار في الهشيم .

8. وصلت الدراسة إلى أن هذه المناهج باتت أمراً لا مفر منه وأن عدم تطبيقها يعد ضرباً من التخلف والانحسار الفكري وأن المثقف العربي يجب أن يواكب التطور وأن التطور هو سمةٌ ترافق كل العصور الفكرية ، لكن هنالك محاذير لذلك التطور يجب علينا أن نتجنبها ونتسلح بمضادات تحمينا من التشوهات الفكرية والعقائدية وما تحمله تلك التشوهات من أفكار مسمومة تهدف إلى إزاحة التراث والأصالة العربية من جذورها ، وقد ظهر ذلك واضحاً في الحركة الحداثية العربية المتقلدة لمناهج الغرب إثر المثاقفة اللاهثة نحو البريق الخداع إلى أن أوصلت القارئ العربي طريقاً مسدوداً جعلت الغرب يسخر من لهثه العشوائي الواضح في كل المسالك الثقافية .

9. استنتجنا أهم ما جاءت به الحداثة العربية في بداية طريقها من آثارٍ نقدية ظهرت تروج للمنظومات الغربية باثةً إيها في الدرس النقدي العربي عبر المنابر الدراسية والثقافية ، وما لاقت تلك الأطروحات من رواجٍ وقبول لدى مناصريها ومن يتشدق بالحداثة في كل صورها ومعانيها ، ويتنكر للتراث ويعده عبئاً على كاهل الحداثة ، ومنهم أدونيس وكمال أبو ديب وغيرهم كُثر .

10. استخلصنا أهم أفكار أعلام النقد الحداثي ، وأهم ما وُطد لهم من رؤى تهدف إلى تحديث الخطاب النقدي ، ليست كل أفكارهم مشوشة ، بل على القارئ الفطن أن ينتبه جيداً إلى ما يجنح إليه فكرهم الحداثي وينتقى ما هو صالح ليطبق في توجهه النقدي والأدبي .

11. بينا بشكلٍ مختصرٍ أسماء على سبيل الذكر لا الحصر أرادت للفكر العربي أن ينفض عنه غبار التيه وأن يخرج برؤيةٍ واضحة في المسار النقدي العربي ، وما أوردوه من دراسات من شأنها أن تسهم في توعية المثقف وتوجهه نحو المسار الصحيح لينهض من جديد بشكلٍ فاعل وواضح في خطابيه النقدي والأدبي .

التوصيات :

1. العناية بإبراز الهوية في الخطاب النقدي العربي من خلال مراعاة الخصائص الثقافية وعناصر التمثل الثقافي طقوسا وأعرافا وإبداعا.
2. التأكيد على ثوابت الهوية العربية وتحاورها مع المتغيرات الثقافية لتعميق التفاعل مع معطيات العصر.
3. تعميق عمليات تأصيل الخطاب النقدي العربي وتحديثه تواصلا بين التراث العربي وحداثته .
4. توسيع المجال العام للخطاب النقدي بأبعاده الفكرية والثقافية والمعرفية والعلمية والتربوية للارتقاء بالذائقة النقدية .
5. محاولة الربط العلمي والمنطقي بين مفاهيم النقد الأدبي القديم والخطاب النقدي الجديد وما يهدف إليه الاثنان.
6. عدم التعمق في الفهم التخصيصي للأدب والذي من شأنه أن يلغي التجربة الإنسانية والمشتركات والاتصال ويحيل النصوص إلى متناقضات متنافرة .
7. يمكن للنقاد أن يلعبوا دور الخبراء لا القضاة .. بما يملكون من مهارة مهنية وآراء شخصية بصدد النصوص وكلما كانت شهاداتهم أوضح تعبيراً ، كلما كانت أكثر قابلية لتعزيز عملية البحث عن الحقيقة في محكمة القراءة المنعقدة دائماً .. فالتنميط الكتابي والتجنيس الأدبي ضمن فروع المعرفة ومناهجها يتطلب من الناقد إلماماً بها والتوفيق بين العديد من منظوراتها .. لأنها جميعاً قابلة للدراسة انطلاقاً من وجهات نظر الجمالية أو السيميائية أو البلاغة فضلاً عن علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا .

المصادر والمراجع / العربية :

1. القرآن الكريم .
2. أبو العباس محمد بن يزيد(المبرد) ، الكامل في اللغة و الأدب تحقيق "نعيم زرزور" و" تغاريد بيطون "، طبعة بيروت 1987.
3. إدريس بلمليح ، استعارة الباث واستعارة المتلقي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط 1970.
4. إدموند ليتش ،كلود ليفي – شتراوس دراسة فكرية ، ترجمة : ثائر ديب دمشق ،وزارة الثقافة ، د.ت .
5. أديث كريز ويل ؛ عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، ط1 دار سعاد الصباح الكويت-1993
6. أمبرتو إيكو ، القارىء في الحكاية " التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية " ، ترجمة: أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء * بيروت ، 1996 .
7. آن جفرسون وديفيد روبي؛ النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن ، ترجمة: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق 1992
8. جيرار دولدال ، التحليل السيموطيقي للنص الشعري ،ترجمة : عبد الرحمن بو علي ، عشتار للطباعة والنشر ، الرباط ، 1994.
9. بشرى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2001 .
10. بير ، ف، زيما، التفكيكية ، دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ، 1996.
11. ت أ . أسخاروفا ، من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ترجمة ، دار المسيرة ، بيروت 1984.
12. تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس). ترجمة إبراهيم الخطيب ، ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط.1993.
13. تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء1987.
14. تيرى إيجلتون ، الماركسية والنقد الأدبي ، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء،الطبعة الثانية 1986.
15. ج. سلفومان، نصان بين الهيرمينوطيقيا والتفكيكية، ترجمة ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002.

16. جابر عصفور ،نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998.
17. جاك دريدا ، التفكيك ، ترجمة : فريد الزاهي، الطبعة الأولى،سلسلة المعرفة الفلسفية دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1992 .
18. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.
19. جاك ديريدا "صيدلية أفلاطون " ترجمة كاظم جهاد دار الجنوب للنشر ، تـونس ، 1998 .
20. جاك لاكان ، إغواء التحليل النفسي ،ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999.
21. جان ايف تاريبه ؛النقد الأدبي في القرن العشرين ،ترجمة منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري،بيروت،1993.
22. جان بياجيه ، "البنيوية" ترجمة : عارف منيمنة وبشير أويري ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط4 ، 1985.
23. جمال ، شحيد ، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية) ، دار الفكر دمشق ، 2005.
24. جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لو سيان جولدمان ، دار ابن رشد بيروت، 1982.
25. جورج لوكاش، مقر الواقعية المعاصرة ترجمة أمين إليوط دار المعارف، القاهرة 1951
26. جوليا كريستفا،علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997.
27. جون بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة : محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، 1984.
28. جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة ، الكويت ،1996 .
29. حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة ط2، 1985م
30. حسين فيلالي ، خطاب الفعل/ فعل المحو في رواية لفراشات والغيلان ، مقاربة سيميائية ، جامعة بشار، الجزائر. 2009.
31. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 2، بيروت، 1993.

32. خريستو تودوروف ، نقد مفهوم الأدب عند رولان بارت ، ترجمة حسن جمعة ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الآداب الأجنبية ، دمشق 2001 .
33. دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، د.ت .
34. دراسات لغوية في ضوء الماركسية ، ترجمة : ميشال عاصي دار ابن خلدون، ط1، 1979.
35. دونالد بالمر، البنيوية وما بعد البنيوية للمبتدئين فور بيفنزر نيويورك، 2007.
36. رامان سلدن ، "النظرية الأدبية" المعاصرة، ترجمة: جـابر عـصفور، دار قبـاء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998 .
37. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٦.
38. نظرية الاستقبال ، روبرت هولب ، ترجمة رعـد جـواد ، دار الحـوار للنـشر والتوزيع ، اللاذقية ،1992.
39. روجيه غارودي ؛ النبوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، دمشق، ، ط 3 ،1983 .
40. روجيه، غارودي، البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيـشي، ط1، بيروت، دار الطليعة، 1979 .
41. رولان بارت ، " لذة النص " ، ترجمة د . محمد خير البقاعي ،المجلس الأعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة ، 1998.
42. رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، (د.ق) 1992 .
43. رولان بارت ، " نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية...المفهوم والمنظور " ، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العام للكتاب،1988.
44. رولان بارت ، شذرات من خطاب في العشق ، ترجمة إلهام حطيط ، حبيبي حطيط ، مطابع دار السياسة ، الكويت ، 2001.
45. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء، ط1 ، 1985.
46. رولان بارت نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ،1994 .

47. رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياش، مركز الأنماء الحضاري 1993.
48. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء 1988.
49. سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي الدار لبيضاء ، دار إفريقيا الشرق، 1991.
50. سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، مجلة علامات للدراسات السيميائية ، الفصل الثالث ، الرباط ، 2007.
51. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.
52. سيجموند فرويد ، الأنا والهو ، ترجمة : محمد نجاتي ، دار الشروق ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، 1982
53. سيد بحراوي، علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٢.
54. صبري حافظ ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية ، دار شرقيات القاهرة 1996.
55. صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002.
56. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980 .
57. صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الجيزة ،1996.
58. صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القصد والقصيد ،ط1، القاهرة ، دار الآداب 1999.
59. عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ط 2 ، 1994.
60. عبد الرحمن عبد الحميد ، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة،200
61. عبد الرزاق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة بيروت 1992.
62. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1983 .
63. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية؛ دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر تونس، 1995.
64. عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2003 .

65. عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، 2001.
66. عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت 1998.
67. عبد الفتاح كليطو ، الأدب والغرابة ، دار الطليعة للنشر ، بيروت ، 1982 .
68. عبد الله إبراهيم ، التفكيك الأصول والمقولات ، الدار البيضاء ،1990.
69. عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي ، عواد علي ، معرفة الآخــر، بيــروت، المركــز الثّقافيّ العربيّ، 1990.
70. عبد الله الغذامي ، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، 2005.
71. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي – جدة 1985م
72. عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، الاسكندرية، 1989.
73. عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري " مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة" ، منشورات الاتحاد العام للآداب والكتاب العرب، عمان 1995.
74. عز الدين جلاوجي، رواية الفراشات والغيلان، دار هومة، ط 1 ، 2000.
75. علي جريشة ؛الاتجاهات الفكرية المعاصرة ، "دار الوفاء للطباعة والنشر المتطورة ط3 1990
76. علي محسن جمجوم ، السيموطيقا ومشكلات الفلسفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998.
77. عيسى بونوة ، مقدمة بحث في علم السيمولوجيا ، معهد اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، 2003.
78. فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل بيروت، 1985
79. فردينان دي سوسير ، دروس في الألسنية العامة : ترجمــة صــالح الفرمــادي ، محمد الشاوش ، محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1985 .
80. فرديناد دي سوسير، جوناثان كلر ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ط2000/1.

81. فلاديمير بروب، مورفولجية الخرافة، ترجمة وتقديم:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986.
82. في أصول الخطاب النقدي، تودوروف / بارتن / اكسو / انجينو ، ترجمة أحمد المدني ، بغداد 1987.
83. ك.م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسي العاكوب، القاهرة، عين شمس للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1996.
84. كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، 1989.
85. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ،دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1979 .
86. لوسيان جولدمان ، العلوم الإنسانية والفلسفة ، ترجمة : يوسف الأنطكي ، المجلس الأعلى للثقافة ، الكويت ، 1996 .
87. ليونارد جاكبسون ، بؤس البنيوية ، ترجمة ثائر ديب ، الطبعة الأولى ، دمشق ، دار الفرقد ،2008.
88. مارتن هيدجر، التقنية–الحقيقة –الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح بيروت المركز الثقافي العربي،1995.
89. ماري غاري بريرو ، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ، ترجمة : عبد القادر الشيباني ، مطبعة سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2007.
90. مجموعة من الكتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي بترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت 1997.
91. مجموعة من المؤلفين ، الموسوعة العربية الميسرة إشراف محمد شفيق غربال ج2 دار نهضة لبنان بيروت 1980، ص 1954.
92. مجموعة من المؤلفين الغربيين ، آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998.
93. مجموعة من المؤلفين الغربيين، دراسات لغوية في ضوء الماركسية ، ترجمة : ميشال عاصي دار ابن خلدون- ط1- 1979.
94. محمد الجزيري ؛ البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس ، دار الحضارة للنشر ' طنطا ، 1999 .
95. محمد بنيس ، الشعر العربي المعاصر بنياته وابدالاته ، دار توبقال ، المغرب ، 1990.

96. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت 1979.
97. محمد جمال باروت ، الحاثة الأولى ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، دبي ، 1991.
98. محمد خشفة ، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان) الطبعة الأولى ، مركز الإنماء الحضاري ، 1997
99. محمد خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية ط1 1990
100. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية ، مركز الانماء الحضاري، حلب ، 1998.
101. محمد سبيلا وعبدالسلام بن عبدالعالي، الايديولوجيا، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.
102. محمّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات، ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، بيروت ، 2002.
103. محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2003.
104. محمد عزام ، النقد والدلالة : نحو تحليل سيميائي للأدب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1996 ، ص 25 .
105. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة ط2 الشركة المصرية العالمية للنشر- القاهرة 1997.
106. محمد فكري الجزار ،العنوان و سيميوطبقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.
107. محمد مفتاح ، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
108. محمد مفتاح ، النَّصُّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001 .
109. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، 1986.
110. مي نايف ، الخطيئة والتكفير والخلاص ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، غزة ، 2002 .
111. ميجان الرويلي وسعد البازعي؛ دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي 2000.

112. ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق ، عمان ، 1997.
113. النقد الأدبي، بردنل وآخرون، ترجمة هدى وصفي، دار الفكر القاهرة 1990.
114. وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ترجمة : يوئيل عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ،1987.
115. يمنى العيد ؛في معرفة النص ط4 ،دار الآداب ، بيروت ،1999.

المصادر والمراجع / الأجنبية :

1. Cloud –Levi-Strauss:" Tristes Tooiques", plon, 1955
2. F De Saussure : "Cours de linguistique générale" , éd Payothèque, , 1979
3. GoldmanLucien, "ciences et philosophies" , ed, gont hier, paris, 1966.
4. jan blommaert: "discourse" , Cambridge university press. first, 2005
5. Paz, Wctavio "Claude Levi Strauss", Trauslated From The Spanish By J.S Bernstein And Maxine Bern Stein Cornell University Press – London 1970
6. Umberto Eco :" Sémiotique et philosophie du langage", éd P U F , 1988,
7. Zima, pier, "Goldman, dialectiquc" de l'immanence. Paris, ed. Universities, 1973

الدوريات :

1. أحمد بو حسن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات/منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/الرباط 1970.
2. أحمد علي محمد ، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد ،مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،العدد 152 ، 2004 .
3. أدونيس ، بيان الحداثة ، مجلة كلمات ، البحرين ، العدد الأول ، 1993 .
4. أزواج عمر، ثلاثة نصوص حول مصطلح التّفكيكيّة، مجلس التّبيين، عدد/6، الجزائر، 1993.
5. آلان شرييفت؛الفلسفة الفرنسية في القرن العشرين، بالك ويل بوبلشينغ، نيويورك، مقال منشور هبر صحيفة البيان الالكترونية، العدد10115 الإمارات العربية المتحدة. 26/9/2005
6. أمبيرتو إيكو ،التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد ص بحث منشور في مجلة علامات الأدبية ب. ع .
7. أمينة غصن، جاك لاكان ممرضاً هاملت، مجلة شؤون أدبية، العدوان 7، شتاء، 1998.
8. بشير تاوريت، ، اعترافات النقاد الغربيين. والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية ، مجلة علامات، 58 مجلد 15 ديسمبر.2005.
9. ج ، أ ، ببعض التيارات فيما بعد البنيوية أو شجرة الأنساب اليتشوية ، ت : خميسي بو غرارة ، مجلة نزوى ، عُمان ، العدد 20 لسنة 1999.
10. جاك دريدا خوف الكتابة مقال مقدم ومترجم لمحمد سمير عبد السلام – صحيفة الكلمة ، العدد 13 يناير 2003.
11. جميل حمداوي ، المنهج النقدي في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو ، جريدة الحوار المتمدن ، العدد 1767 ، 2006/12/17
12. جميل حمداوي ، سيمولوجيا التواصل والدلالة ، صحيفة دنيا الوطن 2007/9/25.
13. خالدة حامد تسكام ، جاك دريدا ونظرية التفكيك مجلة الآداب الاجنبية – مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد104 .
14. خليل موسى ، التناص ، مجلة اتحاد الكتاب العرب ،العدد 834 ، دمشق ،2002/11/23 .
15. رشيد بن مالك ، البنية السردية في النظرية السيميائية ، مجلة ثقافات ، البحرين ،خريف 2002 .

16. رضوان جودت زيادة شتراوس ونقد الإناسة البنيانية مقال من صحيفة المستقبل – السبت 28 شباط 2004 – العدد 1534
17. سعيد الغانمي ، التفكيك ، مجلة آفاق عربية ، العدد 5 لسنة 1992.
18.
19. صابرين شمردل ، أكبر ناقدين في العالم يقودان تيارين متناقضين هما عربيان ، حوار مع كمال أبو ديب ، صحيفة الشرق الأوسط ،القاهرة ، 3 يوليو 2004 العدد 9349 .
20. صادق الشمري ، كتابة النص في مفهوم النقد عند رولان بارت ، جريدة بدر العراقية ، 2009/3/18 ، العدد 1219.
21. عادل الفريجات ، أسئلة النقد ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 306 ، تشرين الأول 1996 .
22. عبد الرحمن التمارة ، القارئ وتلقي النص الأدبي بين فولففانغ آيزر وميكائيل ريفاتير ، مجلة ثقافات العدد 17 ، منشورات كلية الآداب بجامعة البحرين ، 2006.
23. عبد الله ابراهيم ، مفهوم التمثيل السردي ، صحيفة العرب القطرية ، الاثنين 2009/4/6 ، العدد: 7603.
24. عبد السلام المسدي ، النقد الأدبي وانفجار النظرية ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد 466 ، سبتمبر ، 1997
25. عزي عبد الرحمن، ما بعد البنيوية والمعالم الثقافية العربية، مجلة المستقبل العربي، العدد 4243، صادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية.
26. علاء هاشم مناف ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد: 2073، 2007/10/19.
27. علي الشرع ، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب ، دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 16، عدد3، 1989.
28. عمر زرفاوي ، الغذامي ومشروع النقد الألسني ، مجلةحوليات التراث ، المركز الجامعي ، تبستة ، العدد السابع 2007.
29. فاضل غريب ، قراءة في مفهوم التناص ، جريدة البدر العراقية ، 2009/3/18 ، العدد 1219.
30. فخري صالح، تحولات الذائقة ومعنى القراءة... ما يصنعه عمل أدبي جديد ، جريدة الحياة اللندنية 2006/11/28.
31. مارك أنجينو، التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة علامات ،ج18،مارس 1996م .

32. ماهر شفيق ، ماهي التفكيكية (نقاد ييل والـشعر المعاصـر) ، مجلـة فـصول ، العدد63 ،2004.
33. محمد الإحسايني، البنيوية التكوينية وإشكالية تخارج الإبداع مجلة الحوار المتمدن – العدد 1723– 2006 /3/11.
34. محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، السنة 5، 1981.
35. محمد جبريل ، دلالة الكتابة ، مجلة الأسبوع الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد :1006 ، 2006/5/13.
36. محمد حافظ إدارة االمعرفة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول مجلـد الرابـع العـدد الثالث، إبريل، مايو، يونيو، 1984.
37. محمد دلباني ، نقد بيان الكتابة وانهيار المتعاليات ، صـحيفة المثقـف ، الربـاط ، العدد1114 ، 2009/7/20.
38. محمد سعد الله، فلسفة التفكيك عند دريدا ،مجلـة الورشـة الثقافيـة 2006/6/26 العدد417.
39. محمد عزام ، النَّقد الحرّ عـند رولان بارت ، مجلة الموقف الأدبي ، صادرة عـن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 348 السنة التاسعة والعشرون – نيسان 2000.
40. محمد علي الكردي ، مفهوم "الكتابة" عند جاك دريدا، فصول 14العدد الثاني صيف 1995.
41. محمد نجم ، التناص عند الغرب ، مجلة نزوى الثقافية ، عمان ، العدد 55.
42. محمد وهابي " مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا" علامات فـي النقـد " ، النـادي الأدبي بجدة ، ج54 ، ديسمبر2004م .
43. نعيمة فرطاس ، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريـستيفا أنموذجـاً)،مجلـة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العـدد 434 حزيران 2007.

الرسائل الجامعية :

1_ نعيمة فرطاس ، علم الدلالة العربي والسيمياء الحديثة ، رسالة جامعية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر –بسكرة– الجزائر ،مقدمة بحث ، 2005 .

2_ وائل أبو محي الدين ، دلالة النص الشعري في تفسير القرآن الكريم ،رسالة جامعية ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، 2004.

المواقع الالكترونية

1. جاك دريدا ، حوار مع كاظم جهاد – الكتابة والاختلاف نقلاً عن محمد خلف من موقع h ttp://www.sudaneseonline.com/
2. جميل حمداوي ، نظرية التلقي ، مجلة أفق الثقافية ، الثلاثاء 11 يوليو www.ofoq.com2006
3. حسين خمري حول «نظرية النص ، نقد حسين أبو ناضر ، من مجلة رزنامة الالكترونية ، الصادرة عن موسوعة دمشق الثقافية .www.roznama.net
4. محمد القاسمى، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث، مجلة ذكر ونقد الالكترونية ص1 www.Fikrwanaked.net
5. المختار السعيدي ، نظرية التلقي، مقال منشور في مجلة رابطة أدباء الشام www.odabasham.net
6. شبكة ويكابيديا المعلوماتية ، http://ar.wikipedia.org/wik
7. موقع الشيخ الدكتور سفر الحوالي ؛ البنيوية فلسفة أم منهج www.alhawali.com
8. مونيس بخضرة ، دريدا و هاجس العالمية .هموم الأرض و الكتابة، موقع مجلة الفيلسوف http://philosophie69.jeeran.com
9. ناطق خلوصي، البنيوية، وإنتاج المعنى مقال مترجم ص 58 من جريدة التآخي الالكترونية http://www.taakhinews.org
10. هانز روبرت ياوس ،فصل مترجم لجمالية التلقي ، ترجمة : خليفة بباهواري المجلة الدولية لعلوم الترجمة ،16/07/2007 ، www.traductionmagazine.com
11. سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقا تها ، www.saidbengrad.com/

الفهرس

م	الموضوع	رقم الصفحة
1.	**الإهداء.**...	أ
2.	**الشكر والتقدير**..	ب
3.	**المقدمة.**..	د
4.	**تمهيد**..	1
5.	**الفصل الأول التأصيل الغربي للبنيوية**....................	5
6.	**أعلام البنيوية**...	9
7.	فرديناند دي سوسير	9
8.	رومان جاكبسون	12
9.	كلود ليفي شتراوس	15
10.	لوي ألتوسير	19
11.	رولان بارت	22
12.	**البنيوية بين الفكر والمنهجية**	25
13.	مفهوم البنيوية	28
14.	اتجاهات البنيوية	31
15.	البنيوية الاجتماعية	32
16.	جولدمان وبنيويته التكوينية..................................	41
17.	مفهوم البنيوية التكوينية (التوليدية).........................	42
18.	العبقرية الإبداعية لجولدمان.................................	43
19.	البنيوية التكوينية وتأثرها بالماركسية	44
20.	منطلقات التحليل التكويني....................................	46
21.	البنيوية النفسية...	51
22.	المرجعية الفرويدية...	52
23.	جاك لاكان وبنيويته النفسية...................................	54
24.	التحليل البنيوي اللاكاني......................................	54
25.	بنية اللاوعي	56
26.	حجب الذات (الإقصاء)	57
27.	البنيوية الفلسفية...	61

28. ميشيل فوكو : وفلسفته البنيوية.................................. 63
29. أركيولوجيا المعرفة وتحررها من سطوة الإنسان:............... 64
30. الأركيولوجيا 65
31. سلطة الخطاب (المعرفة كممارسة خطابية) 66
32. الأنساق والدلالة في الخطاب المعرفي"دع المقال وحده يتكلم"..... 68
33. كيف يتكون الخطاب؟.. 69
34. إقصاء الإنسانية عن الخطاب :................................... 70
35. البنيوية النقدية... 73
36. الأدب والنقد، (الأديب والمتلقي) 74
37. الألسنية السوسيورية 75
38. الشكلانية وتحليلاتها النصوصية................................ 76
39. التحليل الشكلاني للسرد 82
40. النظرة البنيوية للأدب 86
41. القراءة المغلقة.. 88
42. المحور الزمني في التحليل البنيوي 88
43. **موت المؤلف** 89
44. **الفصل الثاني : ما بعد البنيوية** 93
45. أولا السيمولوجيا... 94
46. مصطلح السيميولوجيا أو السيموطيقا............................. 98
47. سيمولوجيا ديسوسير... 99
48. المنظومة الدلالية عند بارت 101
49. سيموطيقيا بيرس.. 105
50. العلامة عند بيرس.. 107
51. مربع غريماس... 111
52. تقسيم غريماس السيميائي للنص المحكي 113
53. رواية الفراشات والغيلان.. 115
54. ثانياً : التفكيكية.. 121
55. التفكيكية معناها وغايتها....................................... 126
56. جاك دريدا والنظرية التفكيكية 129
57. معطيات دريدا النقدية... 132

58. فلسفة الاختلاف.. 133
59. نقد التمركز حول العقل 135
60. مركزية الصوتPhono centrism . والكتابة
المهانة.. 138
61. نظرية اللعب 141
62. أثر الكتابة 145
63. الحضور والغياب 149
64. التناص 152
65. مصطلح التناص 154
66. استراتيجية التناص 157
67. هدم الفاعل 160
68. التمتع النصي " لذة النص " 162
69. التلقي.. 166
70. منهجية ياوس في التلقي.. 167
71. تأريخ الاستقبال.. 169
72. أفق التوقع 170
73. محاور التلقي 174
74. النص الأدبي.. 180
75. **الفصل الثالث : التحصيل العربي**.. 185
76. تغلغل الفكر الحداثي عند العرب.. 186
77. التنظير الشعري للقصيدة الحداثية : ظهور مجلة شعر.. 188
78. نماذج من رواد الحداثة العربية في النقد الأدبي 190
79. أولاً _ صلاح فضل و البنائية في النقد الأدبي 192
80. ثانياً _ كمال أبو ديب وجدلية الخفاء والتجلي 185
81. ثالثاً _ عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية . 199
82. رابعاً _ عبد الفتاح كليطو الأدب والغرابة 203

83. خامسًا_ محمد بنيس وبيان الكتابة 208
84. ملخص الدارسة.. 218
85. أهم النتائج 221
86. التوصيات.. 223
87. المصادر والمراجع : العربية 224
88. المصادر المراجع : الأجنبية 232
89. الدوريات.. 233
90. الرسائل الجامعية 236
91. المواقع الالكترونية 237
92. الفهرس.. 238